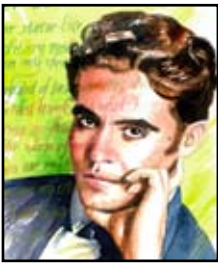


مصارعة كتاب الكيمياء

تفاصيل اغتيال لهركا



التفاصيل 4 - 5

نسيته فوق شجرة فأحضره
لي طائر غريب

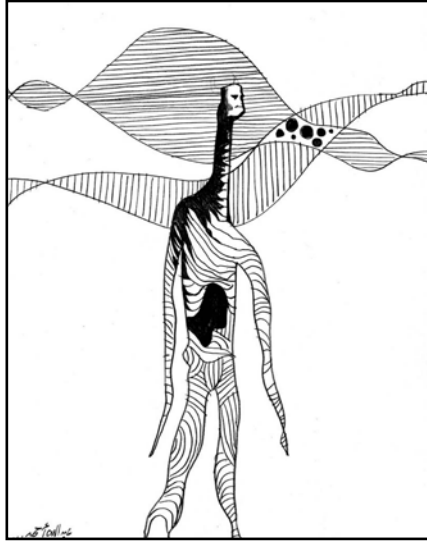
ثقبته حتى لا ينفع في شيء
فنبئت له أسنان وتعلم العض

أخذته في يدي
وقفزت به في النهر وأنا
أصرخ

على أمل أن تصيبه صدمة
على أمل أن نفرق معاً

فإذا بعشرة يقفزون وراءه
كلهم يخافون على مستقبلي.

اللوحة المرافقة بريشة: عبد الله أحمد.



الملعب الوحيد الذي نضرّ
منه ولا نعود

ملوث بدم العائلة
في لعبة مزاح

قذفتني به أخي فجرح
رأسي،

وقذفته به فبكى

فسخّته فجمعه لي في
حنان من اشتروه لي

بالعرق والدم

نزعت جلّده فنبئت له
أخرى زاهية

كتب خالد السنديوني

كتاب بغيض،

لأنه يعرف حقيقة الأشياء، لكنه
يعرضها بلؤم

منحرف، إلى درجة أنه لا يردّ إذا
صفعته،

مفقود دائماً، أو هكذا أحب أن
يكون

هو في ناحية

وكتاب الفيزياء في ناحية أخرى

يشكلان مرمى

في ملعب مهجور

استفتاء عن الصفحات الثقافية اليومية

اعتباراً من اليوم وحتى منتصف ليل التاسع والعشرين من الشهر الجاري تُجري "الغاوون" استفتاءً على الصفحة الأولى من موقعها الإلكتروني، يتضمن السؤال الآتي:
برأيك، أي الصفحات الثقافية في الصحف اليومية اللبنانية أكثر حيويةً وحضوراً؟
أما الصحف المدرّجة في هذا الاستفتاء، فهي الخمس الأشهر التي توزع في بيروت (من دون ترتيب):
السفير، النهار، الأخبار، المستقبل، الحياة (الملاحق الثقافية الأسبوعية غير مدرّجة، لأنه سيكون لها استفتاء خاص، ومثلها المواقع الإلكترونية الثقافية أو تلك التي تحتوي صفحة خاصة بالثقافة).
"الغاوون" تدعو قراءها إلى التصويت في هذا الاستفتاء الذي سننشر نتائجه التفصيلية على الصفحة الأولى من العدد المقبل.

فيلكا إسرائيل قنديل أبو خليل

في سياق محاولاته الدائمة تشويه سمعة بعض المثقفين، قام موقع "فيلكا إسرائيل" (أسسه النائب اللبناني السابق ناصر قنديل لبيت شائعات سوقية تطاول سمعة من يعتبرهم خصوماً، وقد استعمل لإدارته شخصاً على شاكلته يدعى خضر عواركة)... قام هذا الموقع في الآونة الأخيرة ببيت أخبار متكررة تفيد بأن الزميل ماهر شرف الدين بات "المدير الثقافي لموقع فيلكا"! مع نشر حوارات بذيئة ومقالات نابية موقعة باسمه. وقد جاء ذلك بعد يومين فقط من نشر "الغاوون" مقالة تُعري المدعو أسعد أبو خليل الذي لا نعرف بالضبط علاقته بهذا الموقع حيث تتطابق مقاطع كاملة من "مقالاته" مع مقاطع من "مقالات" هذا الموقع. "فيلكا إسرائيل"؟ اقرأ: فيلكا أبو خليل.

هلن الخال فنّ وظلال

شوقي أبي شقرا

بي كلّ الحنين والطموح إلى تلك الأيام من روزنامة مجلة "شعر"، وإلى بيروت هذه الإمارة التي كانت لنا، إمارة نموج فيها وكلّنا حركة واندفاع، وكلّنا شعراء أو أدباء أو فنانون أو مفكرين أو صحفيين. وكلّنا في بيروت أمراء وهي لنا المكان والنزعة والمنبر والمجلة، وفوق ذلك وبعد ذلك وقبل ذلك، بيروت المغامرة حيث نحن لها، ونسير ونسير على ضوئها ونعمل ونفعل ما لم يخطر على بال سوانا من الذين سبقوا وأيضاً من الذين لحقوا.
وأحد الوجوه التي كانت موجودة وكذلك غير موجودة، أو لعلّها كانت تحضر أنا ثم لا تحضر أنا آخر، وجه هلن الخال زوجة يوسف الخال، زوجة الشاعر الذي كان معظمه سبباً في حركة مجلة "شعر" في أنها اخترقت السائد ونبشت شعر الجمود وأيقظت النيام، وتفتّحت من ثم التمتّة 10

أيها الشعر أيها النثر

ماهر شرف الدين

الفخّ

"بول شاوول التجريبي الأبرز في العالم"

ناظم السيّد، القدس العربي، 30 نيسان 2009

كلّ أسلافهم، وقع أبناء جبلي في فخاخ أقطاب من أجيال سابقة يمتلكون النفوذ والسلطة الإعلامية. أنا نفسي وقعت في ذلك قبل سنوات من خلال حماقة قلتُ فيها إن أنسي الحاج هو أبرز الشعراء العرب منذ ألف عام. كانت لحظة مزيج من طيش وتحريض وغضب سببه إحساس بالغبن والحروب الخفية. حماقة صحوت على هولها بعد أيام فقط، بعدما انقشع الغبار وبعدهما وجدت نفسي أضحية عيد تساق وحيدة إلى المسلخ. بالطبع أنسي الحاج شاعر مؤسس وناثر يستحق المديح، لكن بغير هذا الكلام. لذلك انتظرت صدور "الغاوون" لأنشر اعتذاري في عددها الرابع: اعتذار عن مديح لا عن هجاء. اعتذار عن الأخطر. فإذا صح أن شطط الهجاء اغتيال، فشطط المديح انتحار.

التمتّة 19

كومة أكاذيب
سلامة لاعتماد قبّة

خمرات
فهد المسكر

أبو حكيمة يتجول
في السمودية

نيسان شقرا
المتصوفة الأكراد

أسرار الشياطين

شاعر سوري يُعدّ كتاب يوميات يُشهر فيه بصديق قديم سبق له أن أصدر رواية فضائحية قيل إنها تحدّث عنه.

صحيفة بيروتية عريقة تخطّط للتخلّي عن صحافيين اثنين من كلّ قسم بسبب الأزمة المالية التي طاولت سوق الإعلانات.

"شاعرة" عربية ثريّة كانت قد طُبِّلَتْ ببيروت بتفاهاتها الرومنسية المدفوعة الأجر قبل سنوات بدعم من سياسي لبناني وصاحب محطة تلفزيونية، تخطّط لزيارة لبنان هذا الصيف لإصدار (أو إطلاق) "ديوان" جديد.

... وردّ

إلى رفضنا استعمال تعابير مثل "سموّنا" (ليس لأننا آخر من تعنيه هذه الألقاب فحسب، بل لأننا زدرئها أيضاً)، نسأل صاحب الرسالة: ما علاقة مصطلحات مثل "الشاعرة الجميلة" بما تناولناه في العدد المذكور؟ هل نحن في مسابقة ملكات جمال؟ "الغاوون" لا تتصدّ فضح شخص بعينه، إنما ظاهرة فساد يمثّلها هذا الشخص، وبما أن صاحب الامتعاض – كما توحى دقّته في تحديد رقم الصفحة والعدد – متابع لـ"الغاوون"، فالمفترض أنه يعرف بأننا عزيّنا أسماء كثيرة تسبّدت ثقافتنا بالمال والمنابر والعلاقات الخاصة، قيل "الشاعرة الجميلة" وبعدها. وحين تقدّم "الشاعرة الجميلة" شيئاً يستحق الذكر، نشير إليه بلا تردّد. إدارة "الغاوون"

أحفور

إلى فالح عبد الجبّار
قراءة فجي منحوتة
قديمة تمثّل وجه إله كان يُعبد
في الجزيرة العربية مصّلم الألف
الميلادي الأول

يُعرف كيف يلهو بالحضور
يخطفهم واحداً واحداً
وأحياناً يسحب أحدهم بقوة
كصياد أمسكت صنّارته
سمكة.

عندما رأيته لأول مرّة
أبصرني هو
كمَنْ يشدّ وتراً إليه
قبل أن أسترّد صوتي منه.

المكان خيمته
تظّل مشدودة بحبال نظرائه
المشبّة في كلّ اتجاه
وأنّ.

الجهات
تلتّم في كرة
ثمّ في نقطة
حتّى تذوب فيه.

الحضور والغياب
نظرتان معاً
يلقيهما في اتجاه واحد.

لن ينسى
يكفي أن تنظر في عينيه
لتتذكر.

ليس رمزاً ليس وهماً
لا يتردّد لا يتلّكاً
الزوايا الحادة في شكله
تقطع بذلك.

الذكورة والأنوثة
مثلما الجنس
ذابتا كالثلج في غلوائه.

كائنٌ صباحي
لا علاقة لبياض الجبس بذلك
إنما بالشعريرة التي يبعثها في
مع كل شروق.

ليس دميةً
لكنه في أحايين غامضة
يلهو.

لا يحتمل البقاء طويلاً
وجهاً لوجه الجدار الأبيض:
مرآة النقص.

وَضَعَ كلّ شيء في وجهه
وترك قفاه عارياً
لذلك ليس له إلا أمام.
طريقته في القول أو في الردّ
هي الاكتراث أو
السؤال.

أنفاسُ النباتات الصغيرة
تُخرّش من حوله.

الألوان يُمكن أن تُعطيه
لا يابه
لكنه بالتأكيد سيُعاني كثيراً
من غياب الأبيض.

المدرجات الصغيرة
أسفل الفك
لتذكّر بعتبات المعابد،
أو بمدرجات المسارح الرومانيّة
لا بدّ من تسلّقها
درجة درجة
في الإصغاء إليه.

انتظر طويلاً
لكنه قرّر أن ينهي انتظاره
عندما اكتشف أننا بدأنا
الانتظار.

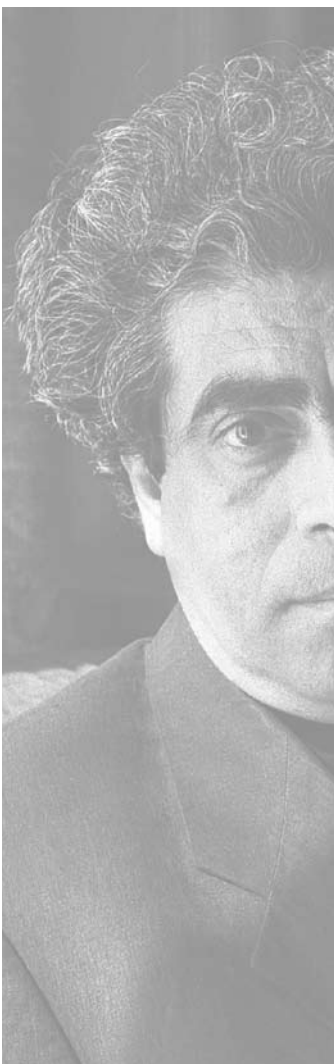
يوماً
التقاء موحّد أو نبّي
لم يستطع أن يُفحّمه
فحطّمه.

ليست له مذنّة ولا تراتيل
اكتفى بما لا يُرى
وما لا يهدأ.

يختار الموسيقى
عندما يريد أن يتماهي
ويعضّ على اللانهاية
بين شفّتيه الصغيرتين.

منذ سنوات طويلة
يُنْتَصَب على منصّدي
مُديراً ظهراً للبحر.

هذي الليلة التاسعة من آذار
2009
قرّر أن يُملّي عليّ.



يكتبها:

شوقي عبد الأمير

غاليري "الغاوون"

سارة مابل

فنانة بريطانية (مسلمة)
مواليد 1985 من أب
بريطاني وأم كينيّة.
اشتهرت برسوماتها
الجريئة التي ربطت
فيها الإسلام بالجنس.
تلقت تهديدات بالقتل
من إسلاميين متطرّفين،
وقد تمّ تحطيم الواجهة
الزجاجية الأمامية
لمعرضها الذي أقامته
في لندن السنة
الماضية.
تقول مابل إنّها اختارت
في البداية أن تكون
"مسلمة صالحة"، لكنّها
عندما كبرت واجهت
مشكلة أن تكون مسلمة
تعيش في مجتمع غربي.



امتعاض

السادة في صحيفة "الغاوون" الموقّرة،
بعد التحية أنقل إليكم امتعاض سموّنا من تعليق صحيفتكم في الصفحة الثانية من العدد رقم 12 حول الشاعرة الجميلة جمانة حداد.
الشعر يا سادة لا يعترف بالأسلحة ولا مكان للمقاتلين في ساحاته، الأنفُس الشاعرة مكرّسة فقط لتدوين الوحي وكلّ ما يحدث في هذا العالم الهمجي لا يصحّ أن ينتقل إلى عالم الشعر الصافي.
وافر الإخلاص

(الشيخ) ماجد ساوي - الإمارات العربية

قضية

فديريكو غارثيا لوركا

نشرت مجلة "كَلِيو" الإسبانية عليه:
"لقد أحدث من الأوجاع بقلمه أكثر مما فعله الآخرون بمسّدساتهم".
وفي الوقت نفسه، حوّلته مثلثيّة الجنسيّة إلى ممقوت وسط اليمينيّين الذين كانوا يمجّدون الرجولة باعتبارها مزيّة.

وبالمثل، فإن المصادر العديدة التي استشارها جيبسون تشهد بأن الاغتيال

ربّما ساهمت فيه ذراعات محلّيّة (لعائلات معادية لآل لوركا)، وعلى الخصوص، قد تكون عوامل شخصيّة توسّطت في الأمر: لقد كان رويث ألونصو في مواجهة مع الكتائبيين. إذا، يبدو أن كل شيء قد امتزج عند موت الكاتب: الأيديولوجيا، والحدّد، سبعون سنة عليه .

إنريكي مسغير

أثار البحث؛ الذي يهضّ به قاضي التحقيق بالتثار غارثون، من المختفين أثناء الحرب الأهلية الإسبانية (1936 – 1939) كثيرا من الجدل، حين سمح بنشئ المقبرة الجماعية، حيث دُفِن الشاعر والمسرحي فديريكو غارثيا لوركا، رغم عدم الموافقة المبدئية لأقاربه، مستنداً في ذلك إلى التماس قديمته عائلات الضحايا الآخرين المدفونين رفقة الشاعر.

وبينما أذيع هذا الأمر على نطاق واسع في وسائل الإعلام، فإنه بالكاد اعتُني بإضاءة الظروف التي أحاطت بموت لوركا، والتي عكست كيف أنّ الجيش الخلفي من "اللامتحكم فيهم" المفترّضين قد تصرف متّبعا تعليمات السلطات الجديدة. تصف هذه المقالة اغتيال الكاتب، وتستعرض النقاش بصدد مدفته، وتبيّن كيف أن موته واصل – اليوم كما أمس – تمثيل جرحٍ مفتوح داخل المجتمع الإسباني.

لماذا اغتالوه؟
رُمي لوركا بالرصاص، فجر 18 آب 1936، ودُفِن بجانب وحدة بيثنار، على مسافة تسعة كيلومترات من غرناطة، وواراه التراب شأبٌ يبلغ ثمانية عشر عاما، اسمه مانويل كاستيّا مع ثلاث ضحايا آخرين: معلّم مدرسة هو دَيُوسُكُورو غالينضو، ومصارعاً ثيران فوضواين هما فرانسيسكو غالاضي الملقب "إل كلوريس"، وخواكين أركويّاس الملقّب "ماغارثا". لقد فسّر كاستيّا، في ستينيّات القرن الماضي، الحادثة لإيرلندي هو إيان جيبسون، الذي أصرّ على إعادة بناء فاجعة لوركا، وعيّن له المكان الذي ترقد فيه بقاياها.

نشر جيبسون المعلومة، وكتب بعد ذلك مؤلّفاً كبيراً عن لوركا ("حياة فديريكو غارثيا لوركا، وعشقه، وموته")، الذي منحه – مع دراسات أخرى – صفة كاتب سيرة الشاعر بتمكّن، والدائع الصيت شعبياً. وتحديداً، فقد نشر، في السنة الماضية، السيرة الذاتية للذي ألقى القبض على الشاعر سنة 1936، المتشدّد اليميني الكاثوليكي رامون رويث ألونصو، واصفا القعر الكدر للجريمة، ذلك أن لوركا تمّ إيقافه داخل بيت أسرة كتانيبة جدّ نافذة؛ هي آل روصاليس، معتقداً أن غطاءً حاميه سيُنقذه. لقد وضعه الالتزام اليساري الذي كان عليه، نُصّبَ عينيّ المنتفضين، مثملاً لخصّ

العبارة رويث ألونصو الذي ألقى القبض عليه: "لقد أحدث من الأوجاع بقلمه أكثر مما فعله الآخرون بمسّدساتهم". وفي الوقت نفسه، حوّلته مثلثيّة الجنسيّة إلى ممقوت وسط اليمينيّين الذين كانوا يمجّدون الرجولة باعتبارها مزيّة. وبالمثل، فإن المصادر العديدة التي استشارها جيبسون تشهد بأن الاغتيال ربّما ساهمت فيه ذراعات محلّيّة (لعائلات معادية لآل لوركا)، وعلى الخصوص، قد تكون عوامل شخصيّة توسّطت في الأمر: لقد كان رويث ألونصو في مواجهة مع الكتائبيين. إذا، يبدو أن كل شيء قد امتزج عند موت الكاتب: الأيديولوجيا، والحدّد، والثأر.

موتٌ معلّن

كي نفهم الوقائع، علينا أن نتخّد موقعاً وسط غرناطة الحارة والدمويّة لصيف 1936. هناك انتصرت الانتفاضة العسكرية كلياً يوم 23 تمّوز، لكنّ الوضع لم يكن قد استقرّ بعد، لأن الجمهوريين كانوا يطوّفون المدينة، وهذا لم يحلّ بين "كتيبة سوداء" من البوليس الموازي وتطهيرها المدينة من "الخمر".

كان الشاعر يوجد رفقة عائلته في مزرعة سان بيثنت؛ مكان الإقامة الصيفية لآل لوركا، على مسافة كيلومتر واحد من غرناطة. هناك وعى الشاعر الخطر الذي يحقد بحياته، بما في ذلك تردد شائعة؛ تفيد بأن أعداءه يعتقدون اعتقاداً صحيحاً أنه يستعمل راديو في التواصل مع الروس، وكذلك كان يُقلّعه مصير صهره مانويل فرنانديث مونثثينوس (المتزوّج من أخته كوثشا)، الذي اعتقل لكونه العمدة الاشتراكي لغرناطة.

يوم 6 آب، حضرت مجموعة من الكتائبيين إلى المزرعة، وفشّشتها، ربما كانت تبحث عن الراديو المشار إليه، وقد لاحظت المجموعة أن لوركا كان موجوداً هناك. وفي يوم 9 آب وصلت مجموعة مسلّحة باحقة عن الإخوة الثلاثة لمالك المزرعة؛ المتهمين بجريمة لم يقترفوها. لقد ضربوا عائلة المالك ولوركا كذلك، وهم يصيحون: "انظروا إلى المخنث صديق فرناندو دي لوس ريّوس (أستاذ كرسي وزعيم اشتراكي غرناطي)". ولقد حال وصول سوقة عسكريّة مسلحة هي الأخرى دون تطوّر الأحداث إلى ما هو أسوأ. اقتاد المهاجمون مالك المزرعة أسيراً رفقتهم، لكنّهم نبهوا الشاعر إلى أنه مُعتقل في إقامة إجبارية بالبيت.

قرّر لوركا المقرّوع طلب العون من لويس روصاليس، وهو شاب كتائبي يصغره بـ12 سنة، شاعرٌ أيضاً، وهو "يعتبر – بحسب جيبسون – إلى حد ما مريّده، ويُقدّر شعره كثيراً". التحق روصاليس بالمزرعة، واقترح عليه أن يصحبه إلى المنطقة الجمهوريّة. لكنّ لوركا رفض الاقتراح، كي لا يترك عائلته معرّضة للاضطهاد بسبب فراره، وعبرَ له عن رغبته في الإقامة في بيته بيت آل روصاليس لاعتباره إياه بيتاً آمناً، ولتقلّته بعودة الوضع سريعاً تحت سيطرة الجمهوريّة. وهكذا، اطمأنّ إلى إقامته في

شارع أنغولو، رقم 1، بغرناطة.

ويوم 15 آب، حلت فرقة بالمزرعة، ولمّا لم تُعثر على الشاعر، هدّدَتْ باقتياد أبيه، إذا لم تُصرّح عائلته بمكان إقامته، ففعلت ذلك إلى ممقوت كوثشا. ليس هذا التسريب الوحيد بملاذ لوكا الذي انتهى إلى علم أعدائه؛ ذلك أنّ جاراً لآل روصاليس بلغ عنه الحاكم المدني، وربما فعل ذلك أحد إخوة لويس بذكره لأحد المتديّنين الكتائبيّين.

في اليوم التالي، تمّ رمي صهر الشاعر بالرصاص، وعند المساء نادى رويث ألونصو بباب بيت آل روصاليس حاملاً أمراً باعتقال لوركا، وقد رافقه العديد من الرجال المسلّحين، فأذعن لهم آل روصاليس بلا حول ولا قوّة. لقد اعتبر الأُخ الوحيد لويِس أن الاعتراض غير مجد؛ "لم تكن لديّ الشجاعة لمواجهتهم، إذ كان في وسعهم قتلنا جميعاً لما كان بين أيديهم من البنادق وشبهها"، قال لجيبسون سنة 1966.

ساق رويث ألونصو وحاشيئته لوركا إلى الكثير من المدينة، فأخذت المأساة مسارها النهائي.

"أعطوه قوّة، الكثير من القوّة"

كان رويث ألونصو يمينياً جذرياً معروفاً، يشغلّ عامل طباعة، وقد شقّ طريقه السياسي حين تحوّل سنة 1933 إلى "النائب العمّالي" للكونفدرالية الإسبانية للحركة اليمينيّة المتطرّفة "CEDA"، التي كان زعيمها خوسي م. خيل روبليس بحزبه الرئيس "العمل الشعبي"، الذي ينتمي إليه رويث. وبالرغم من أن هذا الأخير ثبتّ بعد البُطلان مقعده في مجلس الشعب شهر شباط 1936، إلا أنه خسره لأن المحاكم الجديدة المنيقة عن هذا المجلس، والتي كانت أغلبيّتها لجبهة الشعبية، ألغت النتائج.

وعند وقوع الانقلاب في يوليو، سمى رويث إلى خلق مليشيا خاصة، واصطدم مع اعتراض الكتائب. وعلى ما يبدو، فإن هؤلاء احتقروه أمام العموم حين جرّزوه من قميص أزرق كان يرتديه، بينما كان يخطب في الجمع انطلاقاً من شرفة في البلديّة. في هذا الإطار، يكون اعتقال الشاعر في بيت آل روصاليس قد سمح له بأن يلفت النظر إلى أن هؤلاء الكتائبيين البارزين كانوا يخبّئون أحد "الخمر الخطرين". لقد أكد خوسي روصاليس – أخ لويس – سنة 1955 بأن رويث "لم يكن يهّمه في شيء لوركا. ما كان يرغب فيه هو أن يُدْمَر آل روصاليس. كان يعتقد أنه إن توصل إلى تدميرها أنا، فإن الكتائب سيلحق بهم ضررٌ كبير جداً".

رويصاليس، وهو شاب كتائبي يصغره بـ12 سنة، شاعرٌ أيضاً، وهو "يعتبر – بحسب جيبسون – إلى حد ما مريّده، ويُقدّر شعره كثيراً". التحق روصاليس بالمزرعة، واقترح عليه أن يصحبه إلى المنطقة الجمهوريّة. لكنّ لوركا رفض الاقتراح، كي لا يترك عائلته معرّضة للاضطهاد بسبب فراره، وعبرَ له عن رغبته في الإقامة في بيته بيت آل روصاليس لاعتباره إياه بيتاً آمناً، ولتقلّته بعودة الوضع سريعاً تحت سيطرة الجمهوريّة. وهكذا، اطمأنّ إلى إقامته في

الاثنين 1 حزيران 2009

لوركا – أسوئهم جميعاً – ورميناه بالرصاص في لابغا، بالقرب من ساقية. أيّ وجه كان له! كان يرفع يديه إلى السماء طالباً الرحمة! وكَم كُنّا نضحك ونحن نرى حركاته وتكشيراتَه!"

أجواء جريمة

هل كان رويث ألونصو صاحب التلبيغ الذي قاد إلى اعتقال لوركا وراء الاغتيال أو كان مبادرةً من الحاكم المدني بالديس؟ صعب أن يُفصل في ذلك طالما لم يُعثر على هذه الوثيقة ضمن أي أرشيف. يستخلص جيبسون أنّ التلبيغ "الذي فتح باب ملاحقة لوركا، وأفضى إلى قتله لاحقاً، قد انطلق من حضن العمل الشعبي، ومن النواة الصلبة في الحزب"، الذي كان ينتمي إليه رويث ألونصو إلى جانب يمينيّين غرناطيين آخرين، مثل خوان لويس تريسانكوتوس. هذا الأخير، في صباح 18 آب، تباهى أمام الملأ بمساهمته في قتل الشاعر:

(هكذا) للحرب". وفي تناقض ظاهر، يبدو موت لوركا بعيداً عن أن يكون "حادثاً طبيعياً"، ذلك – أنه حسبما رأيته – ثبتّ وجود آلة قهمة جدّ مشخّمة، اعتمدتْ على سلسلة تحكّم معيّنة (تصل إلى كيبو دي جانو) ولمّ يكن في مقدور حتى آل روصاليس مصارعها بنجاح، وهي

تحويلها إضافةً إلى رأس مالهَم، ذلك أنه في تشرين الثاني 1937 استنكر فرانكو قتل الشاعر في تصريحات للجريدة المكسيكية "لابرينسا La Prensa". علق أنه "باعتباره شاعراً، فإن خسارته مؤسفة"، وقُدّم رؤية محلّاة لموته: "في اللحظات الأولى للثورة في غرناطة توفّي ذاك الشاعر مختلطاً مع المُشاعيين. إنها الحوادث الطبيعيّة

رويث روصاليس – الذي أدرك الشهرة كشاعر والذي توفي سنة 1992 – لم يفلت مجاناً من البليّة، حسب ما رواه ابن أخيه خرارδο في الوقائع التاريخية المسرودة روائياً صمّت آل روصاليس، فإن أبياه كان عليه أن يدفع إلى السلطات مبلغ 50.000 بيسيّة لذلك الوقت كي يُنقذ حياته وحياة أخيه خوسي بعدما تورّطا في هذه الحلقة. أما الحاكم المدني بالديس فقد تخلّى عن منصبه في نيسان 1937، وذهب إلى الجبهة، وتوفّي سنة 1939. ومعنى ذلك أن ملفّ أرشيفه المعنون "قضية غارثيا لوركا" بقي فارغاً، ولم يتخلّ عن أن يُكون استعارةً لمحضر ما يزال إلى اليوم ناقصاً.

في أثر لوركا

الآن، عادت قضية لوركا لتُفتّح مع الجدل المحتدم بين عائلة الشاعر وعائلتي الضحيتين المدفونتين إلى جانبه، المُشار إليهما غالينضو

المخصّصة للشاعر – واضحة؛ "الآن جميعهم يرقدون في مقبرة جماعية، وكلّهم كانوا ضحايا الجريمة الوحشية والفظيعة ذاتها (...) ولا يروقنا أن نُميزّه عن أيّ منهم. هناك يلزم أن يواصل رقدته كأيّ منهم، حسب الترتيب الأبجدي".

مع ذلك، فإن آل لوركا لا يعترضون على النشِش إن قرّر هذا: "نحن نحترم رغبة العائلتين الأخريين"، تؤكد ابنة أخت الشاعر. من جهتها، تسعى عائلتا غالينضو وغالاضي إلى استرجاع رفات ضحيتيّهما بحافز مضاد: استعادتهما من النسيان، وهو رهان انحاز إليه جيبسون، مُقتنعاً بأن "لوركا سيكون إلى جانب العائلتين الأخريين المعيّنتين، مهما ألمه أن تُقلّب عظامه".

وما يضيف تعقيداً إلى القضية هو الالتباس الحاصل بين موضعين محتملين للمقبرة الجماعية: موضع عيّنه مانويل كاستيّا لجيبسون، ويقع حث يوجد اليوم متنزّه غارثيا لوركا. والموضع



صورتان للوركا، وثالثة جماعية تضمّ (من اليمين): جوسي أنطونيو، لوركا، لويس بونويل، جوسي مورينو فيلا، سلفادور دالي.

الأسرة التي كانت وثيقة الالتزام مع المنتفضين.

كان حظ المتورّطين في المأساة مختلفاً؛ فقد نفى رويث ألونصو لاحقاً أيّ مساهمة في قتل الشاعر، وأكد أنه اكتفى بتوقيفه وحيداً في بيت آل روصاليس، حين رافقته كتيبة من الرجال. وسافر سنة 1975 إلى الولايات المتحدة الأميركيّة حيث مات بعد قليل من وصوله. وظلت هذه الخلفيّة في مسرحيته "بيت برناردا ألبا" (1936).

وفي كل الأحوال، ومهما كانت هويّة المحرّضين على الجريمة ومنفّذيها، فإنهم لم يفلحوا في

قضيّة

تحويلها إضافةً إلى رأس مالهَم، ذلك أنه في تشرين الثاني 1937 استنكر فرانكو قتل الشاعر في تصريحات للجريدة المكسيكية "لابرينسا La Prensa". علق أنه "باعتباره شاعراً، فإن خسارته مؤسفة"، وقُدّم رؤية محلّاة لموته: "في اللحظات الأولى للثورة في غرناطة توفّي ذاك الشاعر مختلطاً مع المُشاعيين. إنها الحوادث الطبيعيّة

رويث روصاليس – الذي أدرك الشهرة كشاعر والذي توفي سنة 1992 – لم يفلت مجاناً من البليّة، حسب ما رواه ابن أخيه خرارδο في الوقائع التاريخية المسرودة روائياً صمّت آل روصاليس، فإن أبياه كان عليه أن يدفع إلى السلطات مبلغ 50.000 بيسيّة لذلك الوقت كي يُنقذ حياته وحياة أخيه خوسي بعدما تورّطا في هذه الحلقة. أما الحاكم المدني بالديس فقد تخلّى عن منصبه في نيسان 1937، وذهب إلى الجبهة، وتوفّي سنة 1939. ومعنى ذلك أن ملفّ أرشيفه المعنون "قضية غارثيا لوركا" بقي فارغاً، ولم يتخلّ عن أن يُكون استعارةً لمحضر ما يزال إلى اليوم ناقصاً.

في أثر لوركا

الآن، عادت قضية لوركا لتُفتّح مع الجدل المحتدم بين عائلة الشاعر وعائلتي الضحيتين المدفونتين إلى جانبه، المُشار إليهما غالينضو

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

يُبقَارَن المُلأ أحمد جزيري

بكبار المتصوّفة المسلمين.

إنه في مرتبة حافظ الشيرازي

في الفارسية، وابن الفارض في العربية، والفضالي في التركية. ويُعتبر ديوانه "العقد الجوهري" وحيداً في لغته الموسيقية الثرية المطربة وفردة لهجاته المتنوعة؛ إذ صيغ بمذاق ودكاء أكثر من لغة، واحتوت أبياته مقاطعٌ من اللغات الثلاث: العربية والفارسية والتركية (إضافة إلى المتن الكردي) التي تتقاسم دولها في اختلاط عجيب ثقافة الكرد وجغرافيتهم التاريخية والأدبية والفكرية. لم يعرف شاعرٌ بين الكرد، عدا أحمد خاني – أمير الشعراء – وجكر خوين الأقرب عهدا، مثلما عُرف المُلأ الجزيري، وقد راجت قصائده أكثر وسط حلقات الذكر وتوسّلات الدراويش في التكايا وحجرات طلبة الفقه الإسلامي الكردي. رشيد صوفي عازفُ العود المعروف غنّى ولحن قصيدة "الشيخ الصنعاني" التي ترد فيها قصّة ترك الشيخ اليماني الإسلامَ واللاحق ببلد هو أرمينيا بغية وصل محبوبه هناك؛ "الشيخ الصنعاني، ما عن خطأ، شرب الخمر. الشيخ الصنعاني، ما عن خطأ، رحل إلى أرمينيا".

كذلك غنّى المطرب الشعبي زبير صالح إحدى قصائد المِلا "صباح الخير خانة من" (أي: صباح الخير يا ملكتي) ويُعتبر الصبيّة، سَحراً، الصبية مقدّمُو الخمر، يقبلون على الرقص، لأجل إمتاع الساهرين، لتبتّهج نظراتهم، كلٌ سَحَر، يرقصون يرقصون، والشاربون؛ شاربو الخمر، مستمتعين بالمشاهدة، متلذّذين، يرفعون الأقداح إلى الشفاء.

بعض الصبية وروّد برائحة العنبر، بعضهم سُمِرَ عذاب. آخرون مثل حَيَات من الدُرّ، مثل قطرات من الماء؛ مضبّطة بهيئة كأنها النجوم!

خدوهم ذهبية مغرية؛ بالريش الملون زَيّنوا رؤوسهم، بالريش الملون، آخرون ذوو مرايا بيضاء صافية؛ في حلقة الرقص، حين أراهم في حلقة الرقص، مضبّطة بأي شيء، لا أعترف بأي شيء!

فاقد الصبر أنا، أنا الحائر، أخذوا روحي! كبدي، فتتّوا كبدي، بين أقدامهم. أيّ عناء هذا الذي أنا فيه! سلّبتُ روحي، سلّب قلبي. أيّ عناء هذا الذي أنا فيه، أيّ عناء؟!

هو روحي، هو قلبي، هو روحي، هو قلبي.

شخصيّة

أداؤه ولحنه لها من أسوأ ما قُدّم عن شعر

المُلأ الجزيري.

الأداء الأجمل لقصائد الجزيري قدّمه في عامودا، على تسجيل منزلي قديم ودون أي عِرف مصاحب، المُلأ عفتي الضرير.

ورد في كتاب "تاريخ الأدب الكردي" للسجادي أن المُلأ نيشاني ولد في جزيرة بوتان (كردستان تركيا حالياً) وتوفي فيها حوالي 1160 ميلادية، دون أن يحدّد بدقة سنة ميلاده. لكن شارح الديوان بالعربية، المُلأ أحمد الزفكني، المفتي الأول في مدينة القامشلي، يرى بعد بحث طويل أن المُلأ نيشاني ولد عام 1407، وأنه بعد طواف ودراسة وتدرّيس وارتحال، عاد إلى جزيرة بوتان (ابن عمر حسب التدوين الآخر) في صحبة بعض المجانين، وأنه هو نفسه كان في هيئة المجنون، وقد توفي حيث ولد عام 1481.

صدرت الطبعة العربية الأولى من الديوان عن "مطبعة الرافدين" في القامشلي عام 1953 وانتشرت نسخته في أنحاء كردستان والمشرق العربي ومصر حتى أوروبا. علماً أنه تُرجم مسبقاً إلى الروسية والفرنسية والألمانية التي صدر في لغتها بطبعة أنيقة عام 1904 بترجمة وتقديم المستشرق الألماني فولد هارتمان الذي أرفق الكتاب برسم متخلّل للمُلأ نيشاني. أما شارح القصائد بالعربية فهو المُلأ أحمد الزفكني الذي عكف على عمل آخر

هو قصّة العشق الأسطورية "مَمُو زَيّن" أو "مم آلان" التي ضمّنها وكتبها شعراً أحمد خاني في 2656 بيتاً، وترجمها إلى العربية وشرحها الشاعر الكردي جان دوست) وصدرت طبعتها الأولى عام 1995. وأواخر عمره منعته من إتمام العمل الكبير للشاعر أحمد خاني. توفي المُلأ الزفكني عام 1971 في حلب، ودُفن بناء على وصيته في قرية تل معروف، وهي القرية التي خرج منها الشيخ الراحل معشوق الخزنوي.

صيغ "العقد الجوهري" بخليط مدهش من الكردية والفارسية والعربية والتركية، وقد قدّم المفتي الزفكني شرحاً سهبياً مفصّلاً وبالغ الدقة والوضوح عبر نقله كامل الديوان إلى العربية. وما قمت به، هنا، ليس سوى صياغة شعرية جديدة منقولة ومعتمدة عن شرح المُلأ الزفكني لديوان "العقد الجوهري"، وقد استندت إلى طبعة عام 1987.

نيشاني، أو نشاني، لقب الشيخ الجزيري نسبة إلى نشانnishan أي الهدف والعلامة والإشارة يدعوى أن المُلأ كان هدفاً لسهام المحبة الإلهية، أو أن اللقب جاءه من كثرة ما أشار هو إلى الخال وشامة الحبيبية في قصائده الغرامية.

في ما يلي ترجمة، بل إعادة صوغ موجزة، لشرح إحدى قصائد الديوان، بعنوان مجزوء من أحد المقاطع.

لا اتَحَمَلْ أي شيء، لا اتَحَكِّم بأي شيء

هو سواد عيني، هو سوداها، هو بياض عيني، هو بياضها، هو المستبدّ، هو ملكي المستبدّ.	حبيبي، غبت عن ذاتي، ثملت نفسي بحبّه، وذاتي نسيتها.
سوى شخّاذ، ما أنا سوى شخّاذ فقير، واقفاً أمام بابِه!	غبت، ذبّت، ذهبت نفسي، وبقيت ثملًا... لكن لا شيء تغير أبداً، لا شيء قط. فقط قطرة واحدة.
ساعدني الحبيبُ، رُق لحالي، ومدّ يده نحوي	وصلت البحرَ، البحرَ الذي – آه – ليس سوى البحر!
إذ رأيَني سائلًا مدّ يده؛ إذ رأيَني تائهاً، مدّ يده،	لا تأبه بأحد، لا تكثرن بعامة الناس. لا تترك الخمر، لا تدع الخمر أبداً.
ومضى بي إلى الرقص؛ بالرقص امتلكني بالرقص.	الناس، عامة الناس، أولئك البشر؛ معظمهم عميان، بلا درب!
لم يتبدّل أي شيء، لم يتبدّل أي شيء؛ لم يستغريني أحدٌ، ولا أحد من الراقصين أنكر عليّ الرقص.	معظمهم عميٌّ، في تيهٍ أغلبهم في تيهٍ! لم يستغريني أحدٌ، ولا أحد من الراقصين أنكر عليّ الرقص.
الحبيب النقيّ، أخبرني حبيبي النقيّ: كلانا واحد، كلانا واحد؛	الحروف كلّها من حرف واحد انفصلت. أتريد رذها – إلى الحرف الأول، أتريد رذها؟!
أنت متيّ، أنا منك، أنت عنيّ، أنا عنك. هما كذلك حقاً؛ هما كذلك أبداً،	ستعود الحروف خطأ واحداً وحيداً، ستعود
بلا ريب بلا ريب، هما كذلك أبداً.	عندما لا يبقى حتى الخط الواحد نفسه، ستعود نقطة واحدة، نقطة أبدية!
بيد مغرمة قدم كأساً لي؛ بيد مغرمة، بصفاء لون حجر كريم، قدم الكأس.	ثمة التوجّد الحرّ، التوجّد المطلقُ.
تغلغلت فيّ الرعشة، استفحلت الفتنة، حتى قلبي وصلت، حتى روحي سكنت؛	يا (ملأ)، يا شيخ (نشاني): ثمة نورٌ جليّ، للقلب واضحٌ، لكن دائماً يردّد السؤال نفسه، مرّة تلو أخرى؛
وحواسي كلّها، حواسي كلّها، اختلطت عليّ!	أهل الهوى في الشكّ مقيمون، في الشبهة دائماً؟!
من يد حبيبي، شربّت الخمر من يد	

الاثنين 1 حزيران 2009

مخطورات

تقوم فكرة كتاب "رَقّة الكائن النائم" (مؤسسة الانتشار العربي) للشاعر والقاص السعودي عبدالله

العقيل على مسرحها قصائد الشاعر العباسي المصاب بالعجز الجنسي راشد بن إسحاق المعروف بأبي حكيمة، وذلك على شكل ديالوج مليء بدوائر جنسية كثيرة يتقاذفها الشاعر (البطل) مع امرأتين، إحداهما جارية والأخرى عشيقة، إلى أن تتفجّر هذه الدوائر في نهاية المسرحية عن موت المرأتين المحرومتين، واستمرار غياب "الكائن الرقيق" في سباته الأليم.

يمهد المؤلف لكتابه بالقول: "ينام على كف الفتاة وتارة له حركات ما تحسّ بها الكف

شاء الظرف الجميل، ومن خلال قراءة يتيمة في صفحات كتاب ابن حمدون (ت 562هـ) "التذكرة الحمدونية" أن يقودني بيت الشعر أعلاه إلى شاعر عباسي مجهول يدعى راشد بن إسحاق ويلقب بأبي حُكيمة. لكن ابن حمدون للأسف لم ينشر القصيدة كاملة، إنما روى ثلاثة أبيات فقط. وبعد بحث طويل ومضن وجدت بقية القصيدة وقصائد أخرى للشاعر مشوّقة ومثيرة للغاية، وذلك في كتاب "قوات اللوفيات" لابن شاعر الكتبي (ت 764هـ)، وحينما استطلّفت كلمات هذه القصيدة وقصائد أخرى للشاعر، وراقت لي نفحات الأثم والحسرة التي فاضت بها أبياتها رغم فحشها الطاغى في بعض الأحيان، رحت أسبغ كي أصل إلى هذا الشاعر الفريد".

بعد ذلك، وتحت عنوان "فنجان شهوة"، قام المؤلف بمسرحة أغلب قصائد أبي حكيمة على شكل حوار مبتدع بين الشاعر وجاريتته، ومن ثم عشيقته سلمى. ومن خلال بحث طويل وشغوف في ما يقرب الأربعين مرجعا، وقع على حكايات وقصص ظريفة تعكس السائد الثقافي والاجتماعي في زمنها (يبدو أن المؤلف يجهل أن ديوان أبي حكيمة قد تمّ جمعه وتحقيقه منذ زمن وصدر في أكثر من طبعة لدى "منشورات الجمل"، كما أن "الغاوون" كان لها وقفة مع هذا الشاعر في عددها الرابع بقلم كمال المهتار).

بالطبع ثمة جرأة جنسية في السيناريو الإيروتيكي الصريح الذي اختلفه الكاتب، وهي جرأة تحسب له لأنه يعيش داخل مجتمع لا يؤمن بالحد الأدنى من الحزبة لخلق مساحة كافية للتعبير عن فكرة مغايرة، أو حتى النقل والاستشهاد بصور وحالات متنوعة امتلأ بها التاريخ والتراث العربيّين. وهذا السبب ربما هو ما جعل المؤلف يستشهد، ومنذ الصفحة الأولى في كتابه، بما نقله أبو منصور الثعالبي في كتاب "ثمار القلوب في المضاف والمنسوب" عن النبي محمّد واثنين من الخلفاء الراشدين (أبو بكر وعلي) وهم يذكرّون الأعضاء الجنسية في بعض أحاديثهم، وقد علق الثعالبي على ذلك بالقول إن ذكر الأعضاء الجنسية للرجل والمرأة نثراً أو شعراً لا حرج ولا إثم فيه، شريطة ألاّ تستخدم هذه الأعضاء في الشتم والقذف.

في الفصل الأول "فنجان شهوة" نقرأ هذا المقطع الصغير وهو الحوار الذي دار بين الشاعر وجاريتته زبيدة، وقد أنشدت قصيدة

طويلة للشاعر جاء في آخرها هذا البيت: يا ربّ صائحة بالويل حين رأّت ما بين فخذَي من حزن ومن عبر وهنا يكتب العقيل: "توقفت زبيدة عن الإنشاد بعد هذا البيت الأخير، حين تتيّحت إلى أن مولاها ألقي كفيه بسرعة فوق عضوه الذكريّ وكأنه يحاول جاهدا ستر حزن عارم فاحت راحته من بين فخذيه، وقال: – اللعنة عليك! لقد كنتَ تعلمين بأمر الرسالة إذا يا فاجرة؟

– نعم يا مولاي، وأعرف أكثر من ذلك أيضاً، هل يغضبك هذا الصدق؟

وقبل أن يجيبها أبو حكيمة، أكملت القصيدة وهي تلصق شفّتيها الرطبتيّين في أذن مولاهما وهمسّت بصوت يئمّ عن شيق ساخن:

أيرُ تَعَفّف واسترخت مفاصله مثل العجوز حناها شدة الكبر يقوم حين يريد البول مُنتصبا كأنّهُ قوسٌ تُداف بلا وُتر صمتت قليلا وراحتْ تلحق حبات رقيقة من العرق الطري الذي تزلح من صدغ راشد بن إسحاق، وأكملت وهي ترى الرغب الناعم تحت أذن مولاهما ينتصب إثر نوبة خافتة من الخجل، قائلة:

إذا أقامته سلمى مال في يدها مثل المُرُئح يشكو شدة الضرر ولا يقوم وإن أيقظته سَحراً كما تقوم أيور الناس في السَحَر". وفي حوار آخر مع العشيقَة الأخرى سلمى نقرأ هذه الأسطر المقترعة من سياق حديث طويل:

"رانت الغلمة على قلب سلمى، ودغدغت الرعشة أطرافها، واقتربت بفنج من شاعرها، والاصقت لبرهة صدرها إلى صدره، وراحت أعضاؤها الخفية تبحث عن موطن دفاء مفقود في جسد بارد يلتصق بها، وأخذت أصابع يديها تنهش بنعومة الظهر العاري لشاعرها المكسور وهي تترقّب حدوث معجزة أسطورية تفيق هذا الشيء من سباته، لكن الوقت طال، ولن يُحيي العصب الفاتر إلا خالقه. شعر راشد بن إسحاق بيبأس سلمى الذي امتزج مع أنفاسها، فحضرنها برخاوة وأنشد في أذنها:

لم تتكحل عيناَي مدّ شفتا بمثل أيري بين رجلَي أحد أيرُ ضعيف المتن رثّ القوى لو شئتُ أعقدّه لانتعَدّ كسلان لا يُحرّك من نومه كأنّهُ مَيّت إذا مارقَد يَشني عن اللذات أعطافه إذا استشارته اليهِن يَدُ كم من عيوب فيه لم أحصها حتى بدا لي منه أخرى جُدّد استسلمت العشيقَة إلى واقعها المرير، وترأى لها أنها تلتصق بجسد بارد نُحت من المرمر، وكرهت ذلك على نفسها وردّت على أبي حكيمة قائلة:

تقول سليمى ما لأيرك لا يُرى أطار به من فوق خُصيّك طائر؟ أم اخترمتَ كف المنية كُفهُ فأصبح ممّن غيبتَه المقابر؟ فقلتُ لها: أيري مقيمٌ مكانه ولكنّه رخو المفاصل ضامرٌ عليه غطاءٌ يَمْنَع الكفّ لمسّه وتحجبه عن أن يَزارَ النواظرُ رجعت خطوتين فسيفحتين إلى الوراء وهي

تسحب أبا حكيمة معها، ودارت حول نفسها نصف دائرة إلى اليسار حتى التصقت ساقا راشد بن إسحاق بحافة الأريكة، ثم أجلسته عليها بهدوء وشفقة، وغطت جسده بمنشفة كبيرة من القطن الناعم، وقالت مبسّمة: سأذهب لأتي لك بالطبيب، لا تتحرّك أيها الرقيق! استدارت بتثاقل ولامست عجيزتها النافرة وجه أبي حكيمة، الذي أسرع بلسع ردفها الأيسر بظهر كفه اليمنى، فارتجّ على العري، شعرا ونثرا.

وبعدما انتهى المؤلف من "مسرحة" قصائد أبي حكيمة، قام في الفصل الثالث المعنون "حركة الأير في الأدب العربي" بدراسة حضور العضو الذكري في الأدب العربي، شعرا ونثراً.

التباهي بالعضو الذكري والفخر بهمارته في الأدب العربي لم يقتصر على اللسان الذكري فحسب، بل إن الصوت الأنثوي استغلّ في أحايين كثيرة من خلال حكايات وقصص باللغة الطرافة والميلج، وذهب المؤلف إلى أن البعض منها لُفّق بغرض إنجاز المهمة الذكرية ودور الفحولة، وفي النهاية يكون الغرض من هذه القصص اختزال العلاقة الإنسانية بين المرأة والرجل في فراش تتفجّر عليه الغرائز، ويهجره كل عاجز.

ويرى أن جميع الشعراء – يستثني فقط أبا حكيمة بعد إصابته باللعنة – الذين استخدموا العضو التناسلي الذكري في أشعارهم وظفوه لمهمّتين أساسيتين: الأولى، الفخر والاعتزاز بالفحولة والرجولة من خلال التباهي بقوة الأير وحسن مهارته كأبي نواس وابن الرومي ويشار بن برد. والثانية، الشتم أو السخرية والتقليل من شأن الآخر وتحقيره، ويأتي على رأس هذه الفئة كبار فحول الشعر العربي وأعلامهم منزلة وأعظمهم مكانة، وهم من أضفت عليهم المكتبة العربية حالة أخلاقية كبرى كالمبختري وأبي تمام والممتنبي والفرزدق وجريّر وحسان بن ثابت (شاعر الرسول).

وقد أورد المؤلف في هذا الفصل الكثير من الأبيات الشعرية لأهم الأسماء في تاريخ الشعر العربي التي عجت بها كتب التراث حيث استخدم فيها هؤلاء الشعراء العضو الذكري فخرا وهجاءً على السواء. وتحت عنوان "لماذا راشد بن إسحاق؟" يلخص لنا المؤلف رأيه في أبي حكيمة، حيث أن السيرة الشعرية لهذا الشاعر لم تكن سيرة اعتيادية ككل السير الشعرية التي مررنا عليها في التاريخ الإسلامي، فهي خلاصة للسلوك التراجيدي الغارق في الحزن والألم، سَطّرت بنهج شعري مختلف، نراه بسهولة ووضوح تأمين في قصائده. فراشد بن إسحاق المتفوّق تماما في الفكر والنمط المتجاوِزين للحالة العربية السائدة، خرج على قيم السائد الثقافي بكل جرأة وعلانية وبشجاعة قلما نرى مثيلاها. ليكسر من خلال هذا الخروج والتمرد رمز الفحولة المزعومة – المتمثل بالعضو الذكري – بطريقة لم ينتهجها أحد بهذا الرُخم وهذا الثراء.

إمعان القراءة في رثاء الشاعر لعضوه الذكري تؤكّد لنا أن هذا النوع من الشعر، الخارج على المألوف، ملحمة درامية لا نظير لها على المستوى الإنساني.

نقد

الغموض في الشعر المعاصر حكاية تعددت لتفسيرها الرؤى والمواقف التي صرفت مجهودات كبيرة في البحث عن تفسير لحكاية الغموض (على سبيل المثال "الأبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل" لعبد الرحمان محمد القعود، سلسلة عالم المعرفة، مارس 2002).
والتاظر في كل تفسير أو تحليل من هذه التفسيرs والتحليل على حدة، تبدو له، في الظاهر، متبانية. لكن النظر فيها نظرة تأليفية يكشف عن أنها متشابهة، بل متماثلة ينسخ سابقها لاحقها. ومرد ذلك صدورها عن الخلفية التشريحية نفسها، أي تشريح جسد الثقافة العربية وتفتيت أعضائه، ثم وضع كل منها في إناء محكم الإغلاق بغرفة باردة مظلمة تضمن عزله عن بقية الأعضاء. وبعد ذلك تشرع في قراءته، وقد فقد حمله وشرابه وعزوته. هذه القراءة التشريحية لـمنجز الشعر العربي المعاصر هي التي أغلقت سرّ الكشف عن هوية الشعر أمام ممارستها؛ غموضه. في هذه القراءة، عُزل الشعر عن المشهد الثقافي والاجتماعي والسياسي الذي نشأ فيه منعزلًا به فاعلا فيه. والطريف أنها تدّعي العلمية والحياد، وتطمئن إلى دعواها. لكنها حين تستكين إلى الاطمئنان يكون الشعر قد غضب فحزم أمره وحُصّن الحصون أمامها وصنع المرايق لنفسه، لأنه لا يستطيع الإقامة في أرض الاطمئنان وهو المجبول على الحيرة والقلق.

القراءة التشريحية المطمئنة إلى أدواتها البنيوية والبلاغية (كيف اجتماعتا) لم تترك جبلة الشعر. وإن قلّت فإنها لا ترى لأنها تنظر إلى أعلى أو تتعامى خوفاً منه. وهي تصرّ على أنه خطاب فني موجه نحو تلبية حاجة جمالية في متلقٍ مفترض. وباعتباره كذلك فلهذه الاستجابة بالقوة إلى أطروحاتها المعدة نتائجها سلفاً كقمم الساسة العرب. ولذلك تمعد إلى قطع حبال الشعر السرية مع الفلسفة والسياسة. ومن نتائج هذه القراءة ما أصاب حديثين شعريّين كبيرين من سوء؛ الحدث الدرويشي والحدث الأدونيسيّ. فقد حاولت دراسة عربية (الشعر والصراع الأيديولوجي للمحمد علي مقلد، دار الآداب، 1996) مقارنة تجربة الشعر العربي المعاصر من منظور علاقة الشعر بالأيديولوجيا، وقصرت جهودها على ما سمّته: الشعر اللبناني. وقد أسست تحليلها على منطلق غريب يتمثّل في اعتبار أدونيس ودرويش صاحبي مدرستين سياسيتّين أيديولوجيتّين أثّرتا في الشعر الذي نشأ في الفضاء الثقافي اللبناني الذي ظهرت فيه مجلة "شعر"، ووجهتا إنتاجه. يصرّح مقلد بمسلماته، فيقول: "تنازعت الشعر المعاصر في لبنان ثلاث مدارس سياسية – أيديولوجية: أدونيس شاعرا ومنظّرا لشعر يزعم استقلاليتّه عن السياسة وتفوّقه عليها من حيث التأثير، ومن حيث القدرة على قيادة ثورة حقيقية، وعلى القيام بتغيير جذري، محمود درويش ممثلاً لتيار شعري بل ولقضية سياسية. أمّا المدرسة الثالثة فهي مدرسة الغرب مصدرا لمرجعية نظرية وشعرية في أن يقول ذلك من دون أن يوضح المقصود بعبارة "المدرسة السياسية الأيديولوجية" التي أعلن زعامة كل من أدونيس ودرويش لواحدة منها؛ هل هي أكاديمية سياسية

تقدّم دروساً للطلّاب وتمنحهم دبلوماً علميا، مثلاً؟ ثم ما هو مفهوم مصطلح كهذا؟ هل يعني تيّاراً فكرياً تأسّس على البراكسيس فتحوّل إلى حزب سياسي؟ قد يكون الشاعران أو أحدهما مارس السياسة ممارسة فعلية بشكل من الأشكال (درويش خاصة)، فهل يعني ذلك أنهما صارا صاحبي مدرستين سياسيتين أيديولوجيتين؟!

ثمة ليس لدى مقلد بين التيّار السياسي والمذهب الفكري والحزب السياسي وبين ما يسمّيه "المدرسة السياسية الأيديولوجية". لبيروت حصّة في إقامة أدونيس. وفيها أيضا أمضى درويش جزءا من حياته التي عبّثها المنافي. لكنهما أقاما فيها كشاعرين لا كرجلي سياسة، ولم يؤثّر عنهما نشاط سياسي عملي بالمعنى التقني للعبارة، كإنشاء حزب سياسيّ مثلا. التأثير الشعري أو الفكري لهما على تجربة الشعر العربي المعاصر عموماً، وليس فقط اللبناني، سمّاه الباحث "تأثيرا سياسيا". والتوجّهات الفكرية والخيارات الفنية التي صنعت صوت كل منهما سمّاها: مدرسة سياسية أيديولوجية. فكانت النتيجة أن انفلخ الشعر أمام البحث، ولم تتمكن الدراسة من إدراك سبل تبرير الغموض في الشعر المعاصر.

إنها السرّ كامنٌ مفتاحه في اللغة. لقد صفر النقد العربي المعاصر اللغة واعتبرها مجرد أساليب بلاغية موزّعة على جدولي الاختيار والتوزيع في البينيتين السطحية والعميقة. أشلاء مقطّعة من هنا وهناك تكفي لإنتاج خطاب نقدي حدائثٍ قادر على مواكبة حداثة الشعر وتمثلها. هذه أوهام النقد العربي المعاصر، وهو يراها أخلاما وأمالا.

ليس الغموض صفة للشعر، ولا هو خيار فني من الشاعر (الشاعر والشاعر وليس غيره)، إنما هو قرار اتّخذته اللغة ونفذه الشعر. هذه ليست أحجية. فهذا الكلام وصِف موضوعيّ لما حدث، لأن اللغة ليست كأننا حيّا ماتنا، بل هي كائن حيّ لا يموت. ماذا أسميها؟ كأننا خالدا؟ كأننا أزليا؟ كأننا معمرًا؟ كأننا أسطوريا؟ أخشى من حيائل الميتافيزيقا. ولذلك سأجنب تسميتها مكتفيا بوصفها بعملها. هي تمارس فعلها وجودييّن؛ دور الأمومة ودور الرقابة. أمّا أوموتها فلكل ما ينتجه الكائن الإنسان من خطابات دون استثناء. وأمّا رقابتها فموجهة إلى أبنائها الخطابات الإنسانيّة العلامية والرمزية. والخطاب الفلسفي أحد أبناء اللغة. ومن مراقبتها له لاحظتُ أنه قد ضُعب عن أداء دوره في طرح السؤال. واللغة كأَم الأسد في "باب الأسد والثور" من "كليلة ودمنة"، لا ترضى الضعف لابنها. وهي كالضمير تستيقظ حين تكون يقظتها لازمة لتلك الشفقات المألّزة. وهي تعلم أن هلاك ابنها يعني هلاكها. ولذلك لا تدعه يهلك. لكن اللغة تختلف قليلا عن أمّ الأسد التي تضخّي بالرعيّة من أجل الحفاظ على السلطان منزها عن الخطأ، بالتالي، إلى المحاكمة والحكم. فقد سعت إلى تدارك ضعف الخطاب الفلسفي، أبنائها الجالمين بما ليس لهم ولا فيهم، لتسدّ نقصا فيها. فكان الشعر. لقد انتخبت اللغة الشعرَ ليشغل محلّين؛ محلّه ومحلّ الفلسفة. فلا يمكن أن يبقى محل الخطاب الفلسفي أو محلّ أي خطاب آخر شاعرا، إذ اللغة بناء يتداعى للشغور ويجمّل ويستمرّ

بالامتلاء. ولأن الشعر ابن بارٍ فقد أطاع أمّه اللغة. واضطلع بمهمة أداء الدورين وشغل المحلّين. إن برّ الشعر باللغة، وقبوله شغل المحلّين؛ لم يكن خاليا من الإكراهات التي منها أن الشعر لن ينجح في شغل محل الخطاب الفلسفي في اللغة إلا متى تمكّن من امتلاك قواهينه وأدواته. وقانون الخطاب الفلسفي الرئيسي هو التجريد، وأداة الرئيسية هي السؤال. فإذا أضفنا إلى المجاز والرسم بالكلمات التجريد والسؤال وجدنا أنفسنا مأخوذين بسحر حكاية الغموض وفتنتها. بقي أن نسأل عن وهن الخطاب الفلسفي؛ هل هو نتيجة عقوق لغوي أم نتيجة السقوط ضحية الغواية؟

لا بدّ من الاعتراف بأن الخطاب الفلسفي كان ضحية إغراء طويل منذ بداية حضارة المدينة. فلسوء حظّه أنه خطاب لم ينشأ قبل نشأة المدينة كما هو شأن الخطاب الأسطوري والشعري والديني، مثلاً. وقدّ نشأتاه في المدينة جعله خطابا مستهدفا من قبل خطابين يتحالفان عليه دائما، وبعد إبادته أو إسقاطه في الغواية يعودان إلى عدائهما الأزلي من جديد؛ أعني خطاب السلطة السياسية وخطاب السلطة الدينية. والتاريخ حافل بالشواهد على ذلك منذ سقراط وغاليلو والحلاج وغيرهم.

فما يحدث اليوم، هو ما حدث أمس ودائما؛ لقد صفر الفلسفي بالروح المعاصر مطروداً وأما واقع في فخ الغواية. وإن كان حدث الطرد حدثا مدوياّ له أصداء قد لا يحتاج إلى التذكير به، فإنّ السقوط في الغواية حدث في غاية الخفاء والتستر، وهو يستحقّ غناء الحديث عنه.

وقع الخطاب الفلسفي في غواية خطاب السلطة السياسية التي لا تخفي حاجتها إليه كي يمنحها ما به تؤجّل احتضارها أمّترا؛ شرعنة الاستبداد. ولذلك عرض خطاب السلطة السياسية على الخطاب الفلسفي الصفقة الآتية: أجعلني أكون فأمّنْلك ربطة العنق التي تحتاجها بدلتك الجديدة. وربطة العنق إغراء لا يقاوم. فجعله... فكان... فمنحه. لكن بدلة الخطاب الفلسفي وربطة عنقه الجديدتين لم تحلّضنا من الانجذاب نحو غواية خطاب الحداثة. هي تمارس فعلها الفلسفة نفسها تخلع حذاءها وتدخل إلى أمومتها فلكل ما ينتجه الكائن الإنسان معتقدة أنها لم تأت للتبرّك والتهليل فقط، بل كانت مدفوعة إلى ذلك بفعل حنينها إلى دورها النقديّ. غير أنها كانت ابتليت بهشاشة كبيرة أمام سطوة الغواية. فسرعان ما سقطت في إغواء جديد؛ إغواء العمامة، وطربت لإيقاع البنادير حينها سارعت إلى خلع البدة الجديدة وربطة العنق. وتلقّفت أحد البنادير وشرعت في البدق والنظر حدّ التخمّر. وحين استيقظت الفلسفة من خمرتها اعتراها إحساس بالتحطّر من رجس السؤال وبنيل برودة التوبة عن التفكير والتجريد. وحينها بالضبط تمّ تكليفها بأداء دور الحفاظ على السلطان منزها عن الخطأ، بالتالي، إلى المحاكمة والحكم. فقد سعت إلى تدارك ضعف الخطاب الفلسفي، أبنائها الجالمين بما ليس لهم ولا فيهم، لتسدّ نقصا فيها. فكان الشعر. لقد انتخبت اللغة الشعرَ ليشغل محلّين؛ محلّه ومحلّ الفلسفة. فلا يمكن أن يبقى محل الخطاب الفلسفي أو محلّ أي خطاب آخر شاعرا، إذ اللغة بناء يتداعى للشغور ويجمّل ويستمرّ

الاثنين 1 حزيران 2009

الاثنين 1 حزيران 2009

ملفّ

الحلقة الثانية من ملفّ "حضور الشعر في المناهج التعليمية العربية" سيكوّن مع الجامعات وحضور الشعر الجديد فيها، السبعينيّ وما بعده، وتحديدًا الشعراء السبعينيّين المصريين ورأيهم بما يحصل في الجامعات المصرية.

هل أصُل الشعر الحديث لنفسه وجوداً في الجامعات العربية؟ سؤال كهذا يبدو متجاوزاً لدى التفكير الأولي فيه. فجل معاهد وكليات اللغة العربية وآدابها – إن لم نقل كلها – في الوطن العربي تقرّر على طلابها مادة الشعر الحديث، لكنها بعد هذا القرار تتشعّب بها "الاجتهادات" في حالات الاقتراب من هذا الشعر، وتتحكم في ذلك عوامل عدّة، منها سُلط النظام التعليمي ومعايير الثقافات القطرية السائدة، ومنازع التلقّيات الراسخة لدى الطلبة، وذهنيات الأساتذة ونوعية معارفهم، فضلاً عن طبيعة المناهج المتداولة والمهيمنة في كل مؤسسة جامعية. وهكذا فإن بعض الطلبة في جامعة ما، يحصلون على الإجازة دون أن يقرأوا ديواناً واحداً من الشعر الحديث، لأن مادة الشعر الحديث تقدّم لهم في شكل مذكرات ومحاضرات تاريخية ونظرية تناقش مسألة الريادة وبواعث ظهور الشعر الحرّ وقضية التأثير بالروافد الأجنبية، فضلاً عن استشهادات تتعلق بمواضيع الرمز والأسطورة والتراث وحيوات الشعراء. وقد يكون طلبة آخرون أحسن حظاً فيظفرون بالإجازة وقد قرأوا نصاً شعرياً واحداً ظل أساتذهم يواظف عليه من مختلف الجهات والمستويات من دون أن يحرك ذلك فيهم حب هذا الشعر.

لا نتحدث طبعاً عن الجامعات التي يتوقّف فيها الشعر الحديث عند شوقي والبارودي، أو حتى عند "الديوان" و"ابولو". ولا عن الجامعات التي يعتبر بعض أساتذتها الشعر الحديث مجرد أهازج لا تستحقّ إعجاب الذهن والطلاب بحلّ طلاسمها. كما لا نقصد من يعدّ الشعر الحديث منطقة محظورة تستوجب على كل من دنا منها أن يتطهّر قبل مباشرة عمل آخر. أما الذين احترقوا بنار الشعر إن كانت له نار، فقليلون وسعد هذا العدد الكبير من المؤطرين المختصّين في هذا الموضوع. غير أن الغالب حتى على الباحثين الجامعيين المتميزين المحبّين للشعر الحديث، هو وقوفهم لدى النماذج المعيارية، أي النماذج التي تتصادى فيها أسماء شعراء الشعر الحرّ الأوائل بالرغم من وجود أطاريح أعدت حول ما بعد شعر هؤلاء. وهذه المسألة تحتاج إلى مناقشة موسّعة. لماذا مثلاً لا يقترح استاذ مادة تحليل النصوص الشعرية الحديثة نصوصاً ثمانينية أو تسعينية على طلبته؟ هل لأنه يجد صعوبة في إقناع طلبته بمثل هذه التجارب، أو لأنه يجد صعوبة في إيجاد طرق منهجية تربوية تجعل التحليل نمطياً وقابلاً للتطبيق على نصوص أخرى مماثلة؟ السبب الثاني في رأينا هو الأرجح. كما أنه يفيد بأن مناهج التحليل السائدة لدى الغالبية ما زالت مصابة بفقر التحليل وتتطلب وصفات خاصة كي تستعيد توازنها وتطعم إحساسها بالشعر.

قد يكون لدى الشعراء الجدد الحقّ في اعتبار ما يجري في الجامعات من نقد ودراسات ومحاضرات مجرد بلادة فكرية

وميكانيكا صدمة وتعاليم أتى عليها الشعر وخلفها متربصة بتلابيبها. أما ما يستحق الانتباه في الجامعات العربية، فهو تلك الومضات المتفرّقة، فهي وحدها من يعطي الانطباع بأن ثمة من ينصت إلى التجارب ما بعد الستينية ويعمل على إشاعة محبة الإنصات إليها.

الشاعر أمجد ريان الذي يكتب الشعر منذ ثلاثين سنة، لم يُدرّس شعره إلى اليوم في جامعة عربية، يُعلق على ذلك بالسخرية المعهودة في العامة المصرية: "يا راجل، كليات الآداب في جامعاتنا المصرية لا تكاد تعرف شاعراً بعد صلاح عبد الصبور. وأمل دنقل. فكيف بالله عليك تريد منها أن تصل إلى الحداثة وما بعدها. إنما في ما يخصّ البحوث والدراسات الأكاديمية فثمة عدد من دراسات الماجستير والدكتوراه اخُزّت حول شعر السبعينيات وحول تجريتي تحديدًا. لكن هذا لم يُتَح فرصة لأن تخترق تجربة شعراء السبعينيات المناهج التعليمية في الجامعات، لأنها تريد دائماً أن تكون في مكان الأمان والاستقرار الفكري. وذلك يتناقض مع طبيعة تجربة جيلنا الشعرية".

وفي هذا السياق يقول الشاعر حلمي سالم: "نحن لا ننتظر شيئاً. نحن نكتب وحسب. نقوم بعملنا، وينبغي على الآخرين أن يقوموا بعملهم. نحن نكتب ونرضي أنفسنا وأشواقنا الحلمية والجمالية والفكرية بغض النظر عن أي شيء. مع ذلك فربما يكون ما رصدته أنت عائداً إلى ضعف شعرنا، ليست لديّ في ذلك مشكلة، أو عائداً إلى عدم سيولة التواصل الثقافي العربي العربي، أو عائداً إلى موقف من الشعر النثري، ومع عائداً إلى تخلف الجامعات العربية. فمنذ متى كانت الجامعات العربية معياراً ودليلاً على شيء. تلك الجامعات التي لم تدرّس ابن الروندي أو الحلاج، وطردت طه حسين ونصر حامد أبو زيد وفس على ذلك. أريد أن أقول إن تقرير أو عدم تقرير نصوص أدبية في مناهجنا التعليمية العربية الثانوية والجامعية ليس دليلاً على شيء. ومع ذلك فأظن أن ملاحظتك غير دقيقة في ما يخصّ الجامعات المصرية على الأقل. ففي السنوات الأخيرة ثمة دراسات كثيرة للمجستير والدكتوراه عن شعر السبعينيات في الجامعات المصرية. كما أن ثمة بعض النصوص المقررة في مناهج كليات الآداب والفكرة الجهورية هنا، هي أن ثمة موقفاً سياسيا في الجامعات العربية من الأدب الجديد والمعارض والחדش للاستبداد والعقلية الجمعية وسائر التابوهات، وربما ثمة استثناءات لبعض الشعراء والمبدعين الكبار الذين لسا منهم".

الاستثناءات التي لمُح إليها حلمي سالم لا تبطل القاعدة التي تظل راسخة بسبب جملة من العوامل ذكرها هو نفسه في معرض رده عن السؤال. ولعل هذا التلّكؤ النقدي الجامعي تجاه التجارب الجديدة هو ما دفع مبدعيها إلى الكتابة عنها كتابات متراوحة بين الأكاديمي والانطباعي والتبشيري على حدّ ما قام به حلمي سالم وحسن طلب ورفعت سلام وأمجد ريان والشاعر إلى نفسه. ذلك قنديل ووليد منير وغيرهم. وإذا كان شعر السبعينيات رغم ما أتى به من إضافات لم يتل نصيبه من مدرّجات الجامعة، فماذا يبقى لشعر الثمانينيات ولشعر التسعينيات وما بعدهما؟

شعراء التجارب الأخيرة لا يقولون تبرّماً

و

عن سابقهم من النّقاد الجامعيين، بل لا يكادون يرون لهم دوراً أو أثراً في ما كتبه بالرغم من أن عدداً منهم قدّم خارج الومضات المتفرّقة. فهي وحدها من يعطي الانطباع بأن ثمة من ينصت إلى التجارب

ما بعد الستينية ويعمل على إشاعة محبة الإنصات إليها.
الشاعر كريم عبد السلام يجيب عن سؤالنا له عن موقع قصيدة النثر لدى النقاد الجامعيين: "النقاد الجامعيون يسكنون داخل مربع أصبح مقدّساً هو علمية النقد. فغداً بالتالي غير مفهومين للشعراء والكتّاب أنفسهم. أعتقد أن على الناقذ في عمله التنظيم والتطبيق ليقدم نقداً إبداعيا موازياً للتخصص يُعين الكتّاب والشاعر كما يعين جمهور المتلقّين على إدراك منطلقات النصوص الإبداعية وأفاقها".

لكن ماذا يحدث بعد أن يقوم الناقد بعمل كهذا؟ ما يحدث هو أن عمله يتخلّى عن الأكاديمية بالضرورة. أما إذا تمّعدها وقصد إليها، فسيأتي عمله ضرباً من قولية النماذج وتنميط الأشكال، وهذا بالتحديد ما ينفر منه شعراء التجارب الجديده. الناقد الجامعي يجد نفسه محاطاً بنيران متعذّدة. لهيبها يأتي من الشعراء إذا جافى إبداعيتهم، ومن المؤسسة إذا جافى معاييرها، ومن طلبته إذا لم يقدم لهم آليات واضحة في التطبيق، ثم يأتيه أخيراً من نفسه إذا اعتزل الشعر والشعراء.

يقول الشاعر عبد المنعم رمضان عن مسألة القوالب وعن موقفه من النقد إذا ما كانوا يزعجونّه حين يجعلون إقامة الشعرية في قصيدة النثر تحديداً: "أعتقد أن القالب محض آلة للروية. فنحن نظنّ أحياناً أن شكلاً قد استنفد من دون أن ننكر زمنيّة الأدب. إن الأشكال لا تموت ولا تفتنى مرة ثانية. ولأننا بشر محدودون نفرح بالإمكانات التي يتيحها لنا شكل جديد. فالشكل القديم قد يمسحنا فنلقد الساذج فيه. قصيدة النثر ليست قصيدتي الفارقة. ليست عاراً ولا مبدأً. إنها آلة رؤية تتخلل شعري مثل قصيدة التفعيلة. أنا أحب صوت اللغة وأخشى عليه أن يفرض أحبه بطريقتي كأننا صغيراً ضائعاً لا بطريقة الرمزيين. أحب دائماً أن أؤكد لنفسي أثناء عملي عدم صحة الفروض السابقة. ولذلك لا أنكر أن الشعر الآن يتألف مع سبتين غالبيتين الأولى هي الحفاوة بالثبيرة الخافتة على الشعراء. فالحفاوة بالثبيرة الخافتة لا علاقة لها لديه بنظريات الشعراء؛ معزول. والثانية أن صورة الكائن الأسمى للشخص الذي يدافع بإخلاص ضدّ ضياعه في الآخرين. سبتان غالبتان تصلحان كمنوانين قصائد وشعراء جميلين".

هكذا، وبكل بساطة الشعر الجديد، يلقي رمضان بالنقد في التهلكة، ناثراً الزهوور على الشعراء. فالحفاوة بالثبيرة الخافتة لا علاقة لها لديه بنظريات الشعراء؛ معزول. والثانية أن صورة الكائن الأسمى للشخص الذي يدافع بإخلاص ضدّ ضياعه في الآخرين. سبتان غالبتان تصلحان كمنوانين قصائد وشعراء جميلين". هكذا، وبكل بساطة الشعر الجديد، يلقي رمضان بالنقد في التهلكة، ناثراً الزهوور على الشعراء. فالحفاوة بالثبيرة الخافتة لا علاقة لها لديه بنظريات الشعراء؛ معزول يتحدث إليه الشاعر. ربما لا يكون الناقد شخصاً جيلاً حتى لو كان هو المرأة فيمنعها جهداً على إذابة الشاعر في غيره، كي يرضي نفسه بأنه يملك عبقرية اكتشاف التشابه والتماثل.

عرزال شوقي أبي شقرا

► عيون الجميع على أن في الشعر خللاً وعلى أن في الثورة وفي المغامرة خيرات وعناقيد نحصل عليها قطعاً في عز المواسم وهيبه الأسرار.

وهلن الخال التي أحيّت بيروت ورحلت إلى جوار الأنقياء والأبرار، قبل أيام، كانت التي، ونحن قرب أبو طارق، ومعه ورفاقه دائماً ربما إلى حدّ المنافسة لها، كانت تظهر لنا مثل سحابة في السماء وهي ضاحكة أو وهي صامتة. وكانت على طبعها الذي به تختفي حين يكون القوم الثائرون في لقاء، في حلقة وأغلب الأحيان في بيت يوسف، في بيتها في نزلة أبو طالب، في تلك الحمراء التي تنتعش ويأتيها الزوّار وهم كثر. وكانت رقيقة ولها خطواتها ولها حيزها من المكان. وما رأيت امرأة مثلها كلّها حضور. وكلّها أنس وكلّها خفر، وكل ذلك النمط في أنها زوجة، وفي أنها رقيقة. وفي أنها رقيقة لا تريد أن تزعج أحداً من القادمين إلى بيتها. وكانت هنا وليست هنا، ونحن في حرّية المقام، نذهب في أي اتجاه ونحن في حومة النقاش ورحابة الضحكة والنكتة والنظرة إلى الأشياء نظرة فاحصة وناقدة وعلى أهبة الحرب في سبيل قضية، في سبيل ما يستحقّ أن نرفع الصوت له وأن ندافع بجذية عن الحق وعمّا يدور في دماغنا من عصيان ومن وجوب الوقوف إلى

جانب هذا دون ذاك.

وهلن تامر جوزف إلى كونها رقيقة وحريصة على حركة الشعراء، كانت ضحكة ولا تنقصها البراعة في الجواب وفي أنها تردّ على القائم أمامها بما يحلو لها. وكانت تركزك يوسف ببعض النكات وبعض الإشارات، من مستوى قُني، من النقطة التي نحن فيها ونبتدىء منها بما يحسن أن نبتدىء منه. وكانت امرأة وفنانة وناقدة لكنني حتى هذه الأونة لم أكن أدري أين هي كلما اجتمعنا، وأين تكون، ولو أنها التي ائكتْ على مجلة "شعر" ووضعت لها تصميم الغلاف ذي الشكل المتقدم والذي لا يضعف عند التطلع إليه من زاوية الجمالية والصنع الجميل.

وكانت سيّارة يوسف هي الفولكسفاغن، وكنت أجلس إلى جانبه وهو يسوق هذه السيّارة الصغيرة، سيارة الشعب، وحيث كنّا فيها غالباً ونروح نصعد ونهبط وندخل في غاية الصنوبر من أجل طارق وجواد الكشافين، وهما ولدا يوسف وهلن. وذات مرّة وأنا قرب يوسف وهلن في الخلف إذا بها، في أوج حماستها تضاحك الزوج وتتدلّل وترسل النكات، ويوسف على صبره وعلى مبدأ التحمّل مثلما كان أمره مع الرفاق، مع الجميع. وهلن أيضاً كنت أراها في ساعة الظهيرة إذ يوسف وأنا نعود من المطبعة،

ذهبنا إلى التقاليد

وفروض الصلاة.

ولم نفعل غير ذلك، وغير أن نرى الكنيسة في أسلوبها المشوق والذي يليق بالديبحة الأنهيّة. ولنا أن نقف على صداد الموسيقى، وأن يطل موكب العرس القادم من الباب الرئيسي، ونلبث في خشوع وفي دهشة صغيرة حتى كبيرة، ويعبر الموكب من كلتا العائلتين، بضعة من أفرادهما، والنقطة الأبهي هي العروسان، وكلها هنيهات جليلة، ويتمّ الاتحاد.

وكانت رسالة القديس بولس الرسول، وهي الشهيرة عن المحبة التي في كل المراحل تنقذنا من الجفاف وكيف أننا تكون صالحين حين تكون قائمة وموجودة. ثم كان الإنجيل عن أعجوبة قانا والماء الذي تحوّل خمرًا. وحلّ المساء، وانتهت الصلاة والعظة، وخرجنا إلى أفكارنا، إلى السيّارة التي أتاحت الزيارة وهي تأخذنا إلى المحلة حيث الكنيسة وما حولها وما هنالك من التنظيم المدني الذي يتجلى بنايات وبنائيات ولا تكاد نرى أخضر سوى ما كان قربنا من أشجار ضمن سياج معماري، ونأسف دائماً لأننا لا نمش على ما ينعش العين من طراز الكنيسة، وكان أننا في خيبة ومرارة من هذا القبيل. والخيبة والمرارة في كلّ شخص ذي ذوق وذي حالة من الفن والجمال. ويا تراه ماذا وكيف سلوكه وكيف ذوقه وحالته، كلما أبصر هذا الانسداد الفضائي بحيث تعلق الطبقات وتعلق جدا ويختفي المنزل الذي كان سابقاً، من طبقة أو اثنتين، وتختفي الجُنيّنة ولا

وتكمل العمل حيث كلانا نقوم به وهلن في صمت والغداء هنا، وما علينا سوى أن نتغذى وما على هلن سوى أن تكون كما هي من الوجود والخفة، ولا يخفى ظلّها تماماً بل تكون حيث تكون، ولها عالمها وخطوطها التي ترسمها وتمّدها برهافة ورشاقة على الورق، وعلى اللوحة التي كانت لها وعكفت عليها، وابتكرت ما ابتكرت من أصول ومن معالم تبقى لها. كما تبقى الفنانة التي تدرك ما هي اللوحة وأين تضع طابعها عليها، وأين يجوز الخلق العميق والتجريد أيضاً وسائر اللقطات والومضات. هلن الخال شاركت في انبعاث "غاليري وان"، ويوسف كان هنا. إلا أنها حافظت على نسقها، هي هنا وليست هنا، وإذا رحلت رحلت معها حقبة من الفن اللبناني من الكشف عن الذات الدافئة، حقبة من الدفء السليم، من الذكريات اللطيفة، وكلاهما هي ويوسف لمعا في جو بيروت، وأعطيا إمارتها ألواناً من الحب والشغف، وفي ثرى هذه العاصمة المجيدة ترقد هي (1923 – 2009)، كما يوسف سبق أن رقد في ثرى بلدة غزير، هذه التي اختارها ونزل فيها معمرًا لعائلته الثانية بيتاً من اللقاءات والحوارات ما زال يعطي الوطن نسايم وتطلعات وإحعاءات ولا تنازلات عن الجودة والقواعد أبداً.



الدفتري

خمريّات فهد العسكر

تهاني فجر

كُثُرَ من المُحدّثين الذيت دافعوا عن الشاعر النهضوي الثائر فهد العسكر، دفعوا عنه "تهمّة" الإلحاد، غافليّين عن أنّ احترام خيارات هذا الشاعر هو أفضل تكريم له، وعن أنّ الاعتراف بإلحاده التنويريّ هو نوع من التكريم أيضاً. "الفاوون" إذ تتقصّد اختيار الخمريات التي كتبها العسكر تقصد من وراء ذلك إظهار الوجه المتورّد والجميل الذي كانه الشاعر، والذي حاول أصوليو ذلك الزمّت محوه من طريق الحرق، بينما حاول متنوّرو هذا الزمّت محوه من طريق التزوير. م. ش. د

بريشة: أسامة بعلبكي.



انطوى موت الشاعر الكويتي

فهد العسكر (1917 – 1951) على نكسة مضاعفة، حيث سارع ذوهه إلى حرق إفتاحه الشعري كله للتخلص من "العار" الذي ألحقه بهم! كانت أشعاره التي ترجمت أفكاره لا تتناسب مع الوضع الاجتماعي الثقافي المتخلف آنذاك، ولذلك أحرقوا كل إنتاجه الذي كان يحلم بأن يضمه ديوان يحمل عنوان "الفجر الصادق"، وقيل إنهم كانوا يرددون أثناء عملية الحرق: "فهد العسكر يحترق مثلها الآن في نار جهنم"!

هؤلاء الرعاع الذين أحرقوا تاريخاً شعرياً وثقافياً يصوّر بارقة تنويرية شهدتها الكويت في ذلك الزمن، هم أيضاً من

عن فهد العسكر

والرعاع الذين أحرقوا أشعاره

وهم يرددون:

هو يحترق مثلها في جهنم!



قُدّف فيه يوسف، وذلك في الفترة التي كانت تشهد فيها الكويت تحولات ثقافية واجتماعية وسياسية.
علماً بأن العسكر نشأ في بيت شديد التدين، فوالده كان إمام مسجد، وقد شبّ العسكر في هذا الجو المبخر بطقوس الدين، فكان مواظباً على الصلاة في المسجد، وقد ذهب به التدين إلى الحدّ الذي جعله يعتلي سطح المنزل ليؤذن في الناس.

وكانت اللغة العربية التي تعرّف إليها أولاً في مدرسة "المباركية"، وهي أول مدرسة نظامية في الكويت، ومن ثم مدرسة "الأحمدية"، تلجّ عليه لخوض تجربة الأبداعية الشعرية، وكان يعينه في ذلك أستاذه في اللغة العربية محمود شوقي



(من اليمين): فهد العسكر، فاضل خلف، صالح الطعمة، راشد السيف (1947).

عبدالله الأيوبي الذي لاحظ نبوغه في العربية وحفظه للشعر العربي ونظمه له، خصوصاً بعد إلقائه قصيدة عن المولد النبوي ألهمت مشاعر جميع من سمعها آنذاك. وإذا، نتيجة لنشأته الدينية المحافظة كان من الطبيعي أن يأتي صوته الشعري الأول مصبوغاً بالدين.

لم يستمرّ العسكر طويلا في التعليم النظامي، فقد هجره إلى التقنيّف الذاتي، فكانت مكتبة "ابن رويح"، وهي أول مكتبة في الكويت، والوحيدة آنذاك، تسقطه على أفاق واسعة، وذلك من خلال الكتب الفكرية والفلسفية والشعرية التي كان يقرأها في مكتبة إلى جانب الدوريات التي كانت تصدر في بيروت ودمشق والقاهرة وما حملته من أفكار تحرّرية مال إليها الشاعر ميلاً شديداً، فكان التحول الجذري الكبير من حياة التدين إلى الحياة الأكثر رحابة وتحرّراً، حتى طرد الدين من حياته،

الاثنين 1 حزيران 2009

الدفتري

خارجاً بشعره في سرب أفكار شجاعة دفع ثمنها انتماءه كله، فنبداه أهله وأصدقاؤه إلى جانب حراس النبوة من أبناء وطنه الذين لا يؤتّون فرصة لإعطاء درس الله بالقوّة، فكفّروه، ثم اتهموه بالإلحاد، ثم بالفسق والفجور بعدما عاقر الخمرة التي أصبحت نديمه المخلص في عزلته: يا ساقِي الخمر زدني، فالرؤى هتفت بي، وهي سكّري، وما أغضت أجفاني تراقص الحَبَب الممرّاح في قدحي فأين الكرى من جفن سكران؟!

وكثيراً ما تغزل في قصائده بها وقد كان يدعوها "بنت النخيل".

عابوا على بنت النخيل بياضها ومذاقها، فلوّوا بجيد نزار

وتشَبَّهوا بعصير كرم أصفر قد شَبَّهوه تبجّحا بنضار .

هكذا رصد المنفى شاعرنا وهو داخل وطنه، فاعتزل الناس في غرفة متهالكة في "سوق واجف" وهو سوق تجاري يعمل فيه يمنيّون يُطلق عليهم أهل الكويت اسم "المهرة"؛ أنا السجين يعقر داري فاسمعي شكوى السجين بهزال جسمي باصفراري بالتجمعد بالغصون وطني وما أقسى الحياة به على الحرّ الأمين وألذّ بين ربوعه من عيشتي كأس المنون ...وطني، وأدّب بك الشباب، وكل ما ملكت يميني وقبرت فيك مواهبي واستنزفت غللي شؤوني".

وكي تكتمل المأساة فقد العسكر بصره في سنواته الأخيرة فانطوى أكثر فأكثر على ذاته في غرفته البائسة التي كانت تشهنة

إلى الموت يوماً بعد يوم بسبب الرطوبة المخلصيّة لجدران تلك الغرفة وعدم نظافتها، فأصببت رثناه بالتدرّن، ولم يكن أحد يعلم بمرضه لأن زيارته كانت "حرّاما" بالنسبة إليهم! وظل على هذا الحال إلى أن تقدّم به المرض فحنّ عليه أخوه ونقله إلى مستشفى "الأميري" وبقي هناك إلى أن توفي في 15 آب 1951.

مات العسكر، ولم يمش في جنازته أي شخص من أهله أو أصدقائه، وكان الشخص الوحيد الذي صلّى عليه إمام مسجد "المديرس" آنذاك عثمان عيسى العصفور وثلاثة من المهرة وشخص رابع أراد أن يأخذ أجر صلاة الجنازة! بقي أن أترك وصيّة العسكر الشعرية التي خلّدها في بيت من الشعر في قصيدة "الكريني":

"أنا إن متّ أفقيم يا شباب

شاعرٌ يرثي شباب العسكر".

تهاني فجر

الاثنين 1 حزيران 2009

بنت النخيل

عابوا على بنت النخيل بياضها ومذاقها، فلوّوا بجيد نزار وتشَبَّهوا بعصير كرم أصفر قد شَبَّهوه تبجّحا بنضار فأجبّتهم، والغيظ ملء جوانحي بعدا لمن شاردي الأفكار لو لم تكن تدري النخيل بما بها من رائح الآيات والأسرار لو لم تكن تدري بطيب نتائجها لم تغلّ شامخة على الأشجار أو لم تروا للكرم كيف حنا لها وجشا من الإجلال والإكبار؟

إن كان عيباً في الكؤوس بياضها فالليل لا يحلو بلا أقمار أو كان مُرا باللسان مذاقها فالداء لا يُشفي بغير مُرار هيموا بأصفركم فأنتم أهله وحذار من تدنيس تلك حذار تلك التي لو بابتت متزهداً لنسى الجنان ولم يخف من نار يسخو مُعاقرها فتلقى عنده سيّان قنذر الفلس والدينار وتريه هامّ الشمس أدنى بغيّة والليث في أجماته كالفار إني لأشربها على شبدو المنى والديك يتلو سورة الأسحار وعلى طيوف الذكريات بخاطري وعلى صداد العود والقيثار حولي صحابٌ كالنجوم يساجلوني بالغناء ورائع الأشعار بيض الوجوه ثغورهم بسامة شَبَّوا على الإخلاص والإيثار لا السُكر أقرّدهم طباعا، لا، ولم يَخِرْجْ بهم بغرابة الأطوار سَكُرَ بظرف ينتهي بهم إلى مُلج الدعابة لا إلى استهتار تَلقى تهَنّكهم عليه سجيّة لم تبدلْهم للخنا والعار وطَرّ الكرام من المُدامة نشوة تسمو بهم عن عالم الأكدار عن عالم ما فيه غير منافق أو كاذب أو خادع ختارٍ

وعرائش الإلهام دمع الفيد

قُبِلَ – فديتك – مبسمي، دغ جيدي وإلى اللقاء صباح يوم العيد لم لا وأهلي، ويح أهلي، بالغوا باللوم والتعنيف والتهديد لا تقترب من دارنا، همّ أقسما أن يقطوا، إن جئت، حبل وريدي يا ليت شعري هل أثار شكوكهم حولي، قيايي بالدجى وقمودي وتأفّفني، وتلّفّني، وتبرّمني بهم، وهذا ديسنّ المفؤود يا للحماقة والرعونة فزقوا بيني وبين الوامق المعمود خلدوا في بيت من الشعر في قصيدة "الكريني":

"أنا إن متّ أفقيم يا شباب

شاعرٌ يرثي شباب العسكر".

قومي معي نحسو المدام وعودي فتردّدت، وتململت، وتنهدتْ ويكتّ، وطوق ساعداها جيدي فظمتُ من وحي الدموع قصيدة وعرائس الإلهام دمع الفيد وسجّدت إجلالا وتعظيما لها واستعبرتُ روعي، وطال سجودي فتأوهتُ، واستسلمتُ، واغرورقت عيناَي رغم تجلدي وصمودي قالت: هلمّ إلى الشويطن، قلتُ: لا، فهناك كل مفنّد وحسود وهنا الأمان، وما هنا ما شئت من بنت النخيل أو ابنة العنقود فسقيتها، وحسوتُها من ثغرها يا من حساها من ثغور الخود بيضاء من خمر العراق تثير روح العزم والإقدام بالعديد ما أن أقول لها: خذي معبودتي إلا وقالت: هات يا معبودي هات اسقنيها، لا تعكّر صفوها دعها بلا مزج ولا تبريد دعها لتخرج بي إلى نديا المنى من عالم الأطماع والتنكيد واضدع بنشوتها وفزط سرورها شمل الضنى والهّمّ والتسهيّد قضية أحلامها ذهبية كم رفّعت عن خاطري المكود ولكم أثارت غافي الإحساس بي وكـم اعترفت أمامها بوجودي دعنا نفطّ معا بكارتها على همس الصبا سحرا وشدو العود أشجاك منذ هنيهة نوحى، وأشجاني نواحك فاسمعي تغريدِي لم لا، وقد دبّ الديبب، وحلقت روحي بأفقيّ للخيال بعيدٍ

يا ضفاف الخليج

هات يا ساق هات بنت النخيل فعساها تشفي عساها غليلي هات كأسي، فيم التردّد، واشرب فهي حسبي في محنتي ووكلي هاتها علني أدوّب أتراحي فيها ودغ مُراء العدول وأترك العود واسقنيها على نوح فؤادي خذن الضنى وعويلي جاء تحريمها، وليس علينا بل على كل سافل وجهول فيصدر المكروب ناز تلظى أوقدتها الأشجان عند الرحيل يا خليلي كيف السبيل إلى الصبر أجبتني بالله هل من سبيل؟ يا خليلي، أين المواسون؟ سائلُ شاطئ البحر عنهم، يا خليلي هل سلّوا أم قضاوا غراماً؟ فإني لم أجد بعدهم فتى يرثي لي يا حبيبي هيهات يندمل الجرح ودائي استشرى فمن الليل وشكوكي عاثت بصدري فساداً ويقييني ويلاه غير كفيلي أه يا منهل الفؤاد لقد ضاق تطاقني، وبست كالمخبول لا تشيد المواج رفّه عن نفسي

الدفتري

ولم تشفها كؤوس الشمول ونسيم المساء أمسى شواظا من زفيرِي، وبات غير بلبل يا ضفاف الخليج أخدمت إحساني وماذا تجنّي وراء خمولي غير حرق البخور في كل أن وضروب التزمير والتطويل فاطغ يا بحر أن أن تطغى وأغمّر كل ربع من الربوع محيل وانعقي يا يوم أنعقي لا تخافي وأنعبي يا غريان فوق الطلول واضرخي يا جنوب في كل وجه كالج، واعصفي بجفن الدخيل وقفي يا شمس الهجير وضّيه لعابا يغلي بطن الأكول واخرجي يا أشباح في غيب الغي وطوقي بطغمة التدجيل وارقصي وانفثيه سما زعافا يا أفاعي الخنا بكل رذيل وانهضي يا عقارب الحقد من خضمي بقايا فؤاده المأكول والفظ الروح يا فقير ولا لوم على مذبح المُرابي الكسول وانثر الشوك أيّها الخائن التادم بالدمع، فهو خير غسول والطمي الصدر يا ابنة الطهر وابكي قلله قلب كل ثكول يا ضفاف الخليج حطمت آمالي وأثقلت كاهل المسؤول أنت يا مسرح الألسى والرزايا وصنوف العذاب والتنكيل ضقت بي والجنّاح مني مهبطُ يا لحزني وحيرتي ودھولي لم يطب لي لولا الحبيب مُقام بك، يا سجن كل حرّ نبيل فحياتي رواية ذات فصل واحد فيك، وهي ذات فصول أنا مثلّها على مسرح الحرمان والبؤس وانتهى تمثيلي وبقلي داء، وهي النفس ما فيها وعاء الضنى بجسمي النحيل وبصدري سرّ دفين فواخوفي عليه من قلبِي المتبول أه من لي ولو ببعض الناسي أنا إن لم أمت فبعد قليل احفروا لي قبرا على شاطئ البحر سُميري في وحدتي ومُقبلي لم تطب لي دنيا الشقاء فوالهني وشوقي للعالم المجهول يا ضفاف الخليج شرّدت أحلامي فدع لي عواظفي وميولي إن لي فيك، والمحبة قيد، أغليدا ذا خلق وخلق نبيل وجبين زاه وقُد رشيق وعيون نشوى وخد أسيل ومُحيا كاليدّر شغ سناه أو كشمس الربيع عند الأفول وطباع أرق من بسمّة الفجر وروح أنقى من السلسبيل ودلّ أنذ من حلم العذراء في فجر حبّها المعسول لا ولم تحفل بتهديد أخيها

غريزُ، فنال حُسن القُبول فتكتمتْ يوم ذاك ولمّ يحمل فؤادُ كعبه حُبيّ الثقيل وكتمّت الأحلام في الحبّ عنهُ يوم كنّا مخافة التّأويل ومضتْ يا لتغس حظي سنون وغنّي حالي عن التفصيل وانطوت شقّة النوى، والتقينا بعد لأيّ وبعد قال وقيل فسفحتْ الدموع بين يديه وهو في شبه حيرة المذهول ينكت الرمل مطرقاً وأنا أشكو إليه آلام دائي الويل آه لو كان ريقه السلسل المعسول دمعي وشغره مندلي آه ما أعطش الفؤاد إلى دمعة عطف من جفنه المكحول يا لمرأى الدموع وهي بنات الشّعر في مقلة الحيّ الخجول فخرّجنا من صمتنا واغتنقنا وأخذنا بالضمّ والتّقبيل وشربنا بنت النخيل وما أعذبا في ظل الوصال الظليل فسكّرنا، فرحتْ أنشد شعراً وهو يصغي لشعري المعسول ليلة ذكرياتها ملء ذهني وهي في ظلمة الألسى قنديلي ليلة لا كليلة القدر بل خير وخيرُ والله من ألف جيل أنا ديني الهوى ودمعي نبّي

حين أصبوا، ووحّيه إنجيلي ربّ صمت يا صاح أوقع، بل أبلغ، في سحره من التنزيّل ودموع العشاق فيض من الخلد، وشغَر يُزري بشغف الفحول وتغاي الأحياب في روضة الوصل هديل يُغري ولا كالهديل وخضوق القلوب ضرّب من التسبيح عند اللقاء والتّهليل يا عروس الإلهام موعّدك الشاطئ مأوى العشاق عند الاصيل فإلى الملتقى هناك وهات الشعر من وحي دمعي المطلول وزفيرِي على المنى وشهقي وهي صرعى على يقيني القتل وصراخ الأشجان في مهجة النفس وناوح الأمال في غمرة اليأس وجهش المُعذّب المخدول نفسِي عن مُعذّب الصّدْر حبّا ليعود الكرى لجفّني الكليل فالحمنى والروى وحلم الصبا وهمّ، ولا عاش كل صبّ بجيل وترشفتنا حميا القُبل وتركانا النوم للعزّ الحلي وتحذّشنا عن المستقبل وازحّنا السّتر عن دنيا الغد فالتقى الثغران رغم الحُسد وكلانا مُتعب القلب صدي

بابي هائمة زُفت لهائم

طرقتني فجر يوم المولد وأبوها عاكف في المسجد فالتقى الثغران رغم الحُسد وكلانا مطمئنّ النفس ناعم وأفقتنا، فإذا بالشيخ قادم وكلانا مطمئنّ النفس ناعم واقتربنا ولتقّم شتى المزاعم فلفى مأوى الأثيم المُعتدي

وترشفتنا حميا القُبل وتركانا النوم للعزّ الحلي وتحذّشنا عن المستقبل وازحّنا السّتر عن دنيا الغد فالتقى الثغران رغم الحُسد وكلانا مُتعب القلب صدي

غادة لم تخش إندار أبيها

لا ولم تحفل بتهديد أخيها

حين قالت أمّها: قومي اغنمِها ساعة، هيّا معي، لا تقدي

فارتدت ثوب أخيها، وهو نائم وأنت تحرسها، والجوّ غائمٌ بأبي، هائمة زُفت لهائمٌ موجع القلب جريح الكبد

فشجا نفسي ما مرّ ببالي حين أبكاها شجوني وهزالي قلت: صونِها فإن الدمع غال آدمعاً للروح لا للجسد

ونشرنا وطوينا صفحات وسخرنا من أراجيف الوشاة وتصفحنا سجل الذكريات برهة واندمل الجرح الندي

ثمّ قالت، ورداذ المطر حبس الطير، ولما يطير هات بنت النخل يا ابن العسكّر لا يطاق الصحو في ذا البلد

هاتها بيضاء من خمر العراق كم بها حلّق بالندمان ساق ولتعاقرها معا قبل الفراق ثمّ قامت، وتضّت ما ترتدي

وفضضنا ختمها والسعد باسمّ وسكبناه على همس النسائم وأدريناها وأنف الشيخ راغمّ وشربناها، ولم نقتصد

خمرة تسمو بذئ الخلّق الكريم بثّ منها في فرايدس النعيم قبلتي كأسِي ومعبودي نديي ما ألذّ الخمر من تلك اليد يد حسناء تُعاطي الراح شاعر ذات حسّ يُخلّب الألياب ساحر فجبين زاهر، والجفن فاتر وفمّ يُغري، وشعْر عسجدي

يا لمرأى شاعر يسقي غريره ويُناغبها بالحنّ مُثيرة ولمرأى غادة نشوى صغيرة وهي تسقيه، وكَم قالت: زد

وشفينا، إذ سكرنا، الغللا وتغنّت بهوانا، كيف لا فانتشى الكون وقد أصغى إلى صوتها العذب الحنون الفرد

واغتنقنا، يا لها من لحظات هي سرّ العيش بل معنى الحياة من رانّا خالنا صرعي السبات آه لو كان سبائنا أبدي

وترشفتنا حميا القُبل وتركانا النوم للعزّ الحلي وتحذّشنا عن المستقبل وازحّنا السّتر عن دنيا الغد فالتقى الثغران رغم الحُسد وكلانا مطمئنّ النفس ناعم واقتربنا ولتقّم شتى المزاعم فلفى مأوى الأثيم المُعتدي

أنا والليل

صهرتُ في قَدح الصهباء أحزاني
وصغتُ من ذُوبها شعري وألحاني
وبتُ في غلس الظلماء أرسلها
من غُور رُوحِي، ومن أعماق وُجْداني
يا ليل ضاقت بشكواي الصدور، وما
ضاقت بغلٍ وأحقادٍ وأضغانٍ
فجئتُ أشكو إليك المَرَجُفينَ وهم،
لا دُرْ دُرْهم، أسباب خذلاني
يا ليل، والروح عطشى، وهي هائمة
هل في المجرةَ من رَيِّ لعطشان
يا ليل، والنفس غزى، وهي حائرة
فهل بنجمك من زاد لغرثان
يا ليل، والعين سهرى، وهي دامعة
فهل بجنحك من راث لسهران
يا ليل، سنبى وصدري ملؤه ضرم
تلك البقيةَ فاتح صدرك الحاني
فكم به لمستُ رُوحِي العزاء وقد
أودعته سِرَ الأامي وأشجاني
يا ليل أين الكرى، بل أين طيفهم
فكم بوادي الكرى، يا ليل، واساني
وكم هفت وصبتُ نفسي إلى حلم
مُجنِّح راقص في النور نشوان
حلم يرفُ على لآلء ميسمها
ليلا، ويصدر ضُبحاً غير صديان
يا ساقِي الخمر، لا شلت يدك، أدُرْ
بنت النخيل، فإنَّ الصحو أضناني
وانضح بها كبدًا نَهَبَ الجوى، وأثرُ
بالله غافني إحساسِي وإيماني
فكم على ضوئها الفُضَي من صور
شئتُ، تجلّت لعيني، ذات ألوانٍ
ورختُ أستعرض الماضي، فأطربني
بها، ومن ثمَّ أشجاني وأبكاني
حتَّى سكبتُ على ذكراه أغنيةَ
من وحي بؤسي، ومن إلهامِ حرمانِي
يا ساقِي الخمر دُني، فالرؤى هفت
بي، وهي سكرى، وما أغمضتُ أعضاني
تراقص الحبِّ الممرح في قدحي
فأين الكرى من جفن سكران؟
يا جيرة البان حياَ الغيثَ روضكمُ
وجاد واديكم، يا جيرة البان
والله ما هبطت ليلاي داركمُ

اغزف على العود

إعزفُ على العود يا معبودي الثاني
وغنْ: "يا حبَّ أنتَ الهادم الباني"

الدختر

إعزِفْ على العود، إن الشك ساورني
يا سلوة القلب، وأبعثْ ميّت أشجاني
موسياً غير أقراني وخلّاني؟
وهاتها يا غذاء الروح أغنيةَ
ومن على وزّده المعطار نادمها
على الطلا غير سُمّاري وندماني؟
بالله هل فسّرت أحلام روضكم
وهنا لأنسّام آذار ونيسان؟
خمر العراق، ودغ صهباء إيران
ما كان أطيبها صرّفاً وأعذبها
ممزوجة، فأسقنيها، وأجلّ أحزاني
إبّني لأشتمّ عطر الرافدين بها
نشر الخزامى، وعبق الآس والبان
وكم رأيْتُ ظيَاء الكرخ سارحةً
بالسكر ما بين أوزاد وغدران
قم واسكب الروح أنعاماً على مهل
فما لدي سواها، فهي قرباني
ولنصططح بحمّا رحلة، وإذا
فرغتُ، غنْ "أسلمي يا أرض لبّنان"
إنخي ميّت الأمانى بابنة الحان
ولا ببقيةَ إيمان ترفُ منى
هنا الهوى، وأغانية العذاب هنا
عرانس الوحي أنقأها وتلقاني
هنا الرمال، هنا الأمواج راقصةً
وههنا صغتُ أشعارِي وأوزاني
هنا الرحيق المصفى والرؤى وهنا
ملهى اللالئ من حور وولدان
هنا كؤوس الحمّا كم وكم خطرتُ
تختال ما بين سُمّاري وندماني
يا مهبط الوحي، يا ملهى طفولتنا
أواه ليت الذي أمواه، يهواني
علّت نفسي فلا آمال صادقة
فيا إله الهوى رفقا بعبدها
وضفّت ذرعا وفرط الشوق أضناني
فألقب ما نال من معبوده الثاني
دُمعاَ وفاضتُ به ويلاه عينانِ
يا مترع الروح، والأشجان ثائرة
إني على العهد ما كَرّ الجديان
جاء الشتاء وولّى الصيف وأسفاَ
أما سمعتُ بِجُنح الليل ألحاني
قد جئتُ وهُنا، وأمالي محطمةَ
لكي أبثّك أشواقِي وأشجاني
فلا شُوِيطنُك الرملِي أطربني
كلا، ولا موجه الفضي واساني
حبُّ بريءٍ نما في خافقي وسما
وهل يعمّر حبٌ غير روحاني؟

اغزف على العود

إعزفُ على العود يا معبودي الثاني
وغنْ: "يا حبَّ أنتَ الهادم الباني"

شهيق زهير

كفّي المِلام وعِلمَيني
فالشكُ أودى باليقينِ
وتناهيت كبدي الشجون،
فمن مجيري من شجونِي؟
وأعضّني الدء العياءُ
فمن مغيثي؟ من معيني؟
أين التي خلقتُ لتهواني،
وباتت تجتويني؟
أمّاه قد غلب الألسى
كفّي المِلام وعِلمَيني
الله يا أمّاه، فني

ترَفَّقِي، لا تعذِّليني
أرهقت رُوحِي بالعتاب،
هاتها يا غذاء الروح أغنيةَ
تحيي الرجاء بقلب البائس العاني
يا ساجي اللحظ، والأحلام شاردة
أسرُغ بربّك وأملا كاسي الثاني
وأترع لنفسك أخرى، يا حبيبي منْ
خمر العراق، ودغ صهباء إيران
ما كان أطيبها صرّفاً وأعذبها
ممزوجة، فأسقنيها، وأجلّ أحزاني
إبّني لأشتمّ عطر الرافدين بها
نشر الخزامى، وعبق الآس والبان
وكم رأيْتُ ظيَاء الكرخ سارحةً
بالسكر ما بين أوزاد وغدران
قم واسكب الروح أنعاماً على مهل
فما لدي سواها، فهي قرباني
ولنصططح بحمّا رحلة، وإذا
فرغتُ، غنْ "أسلمي يا أرض لبّنان"
إنخي ميّت الأمانى بابنة الحان
ولا ببقيةَ إيمان ترفُ منى
هنا الهوى، وأغانية العذاب هنا
عرانس الوحي أنقأها وتلقاني
هنا الرمال، هنا الأمواج راقصةً
وههنا صغتُ أشعارِي وأوزاني
هنا الرحيق المصفى والرؤى وهنا
ملهى اللالئ من حور وولدان
هنا كؤوس الحمّا كم وكم خطرتُ
تختال ما بين سُمّاري وندماني
يا مهبط الوحي، يا ملهى طفولتنا
أواه ليت الذي أمواه، يهواني
علّت نفسي فلا آمال صادقة
فيا إله الهوى رفقا بعبدها
وضفّت ذرعا وفرط الشوق أضناني
فألقب ما نال من معبوده الثاني
دُمعاَ وفاضتُ به ويلاه عينانِ
يا مترع الروح، والأشجان ثائرة
إني على العهد ما كَرّ الجديان
جاء الشتاء وولّى الصيف وأسفاَ
أما سمعتُ بِجُنح الليل ألحاني
قد جئتُ وهُنا، وأمالي محطمةَ
لكي أبثّك أشواقِي وأشجاني
فلا شُوِيطنُك الرملِي أطربني
كلا، ولا موجه الفضي واساني
حبُّ بريءٍ نما في خافقي وسما
وهل يعمّر حبٌ غير روحاني؟

وهناك منهم من رمانِي
بالخلاعة والمجونِ
وتطاول المتعصّبونَ
وما كفّرتُ، وكفّروني
وأنا الأبّسى النفس
أنا مستهأمُ، فاعذريني
أنا من حنيني في جحيم
آه من كَرّ الحنينِ
أنا تائهٌ في غيهبٍ
شبح الردى فيه قريني
ضاقت بي الدنيا دعيني
أنسب الماضي، دعيني
وأنا السجين بعقر داري
فاسمعي شكوى السجين
بهُزال جسْمِي باصفَراري
بالتجفّد بالغُصونِ
ليس بالكبش السمين
يا قومُ كفّوا، دينكم
لكم، ولي يا قوم ديني
ليلاي، يا حلم الفؤاد الحلو،
يانسِيا الفنّون
ياربةَ الشرف الرفيع البكرُ،
والخلّق الرصين
ياخمرة القلب الشجي
وهم بأعماق السجونِ
دموعهم مهجٌ وأكبأُ
ترقرق في العيونِ
ما راع مثل الليث يؤسرُ،
وابن أوى في العرينِ
والبلبل الغرّيد يهوي
والغراب على الغُصونِ
وطني، وأذت بك الشباب،
وكل ما ملكتُ يميني
وقبّرتُ فيك مواهبي
وأستنزفتُ غللي شوّوتي
ودفنتُ شئتَي الذكريات
بغور خافقي الطعينِ
وكسرتُ كأسِي بعدما
ذابت بأحشائي لحوتي
وسكبتُها شعرا رثيتُ
به منى السروح الحزينِ
وطويتها صحفا ضننتُ بها،
وما أنسا بالظنينِ
ورجئتُ صفر الكف مُنطويا
على سِرِّ دفينِ
فلأنت يا وطني المدينِ
وما هزارك بالمدينِ
وطني، وما ساءتُ بغير بنيك،
يا وطنسِي، ظنّوني
أنا لم أجد فيهم خدينا
آه مَن لي بالخدينِ
واضيعة الأمل الشريد
وخيبة القلب الحنونِ
رقصصوا على نوحِي
وأغوالي، وأطربهم أنيني
وتحاملوا ظلّما وعدوانا
علّي وأرهقونسي
فعرفتهم، ونبدتهم
لكنّهم لم يعرفوني
وهناك منهم معشرُ
أف لهم، كم ضايقوني
هذا رمانِي بالشدودِ
وذا رمانِي بالجَنونِ

الاثنين 1 حزيران 2009

هناك منهم من رمانِي

بالخلاعة والمجونِ

وتطاول المتعصّبونَ

وما كفّرتُ، وكفّروني

وأنا الأبّسى النفس

أنا من حنيني في جحيم

آه من كَرّ الحنينِ

أنا تائهٌ في غيهبٍ

شبح الردى فيه قريني

ضاقت بي الدنيا دعيني

أنسب الماضي، دعيني

وأنا السجين بعقر داري

فاسمعي شكوى السجين

بهُزال جسْمِي باصفَراري

بالتجفّد بالغُصونِ

ليس بالكبش السمين

يا قومُ كفّوا، دينكم

لكم، ولي يا قوم ديني

ليلاي، يا حلم الفؤاد الحلو،

يانسِيا الفنّون

ياربةَ الشرف الرفيع البكرُ،

والخلّق الرصين

ياخمرة القلب الشجي

وهم بأعماق السجونِ

دموعهم مهجٌ وأكبأُ

ترقرق في العيونِ

ما راع مثل الليث يؤسرُ،

وابن أوى في العرينِ

والبلبل الغرّيد يهوي

والغراب على الغُصونِ

وطني، وأذت بك الشباب،

وكل ما ملكتُ يميني

وقبّرتُ فيك مواهبي

وأستنزفتُ غللي شوّوتي

ودفنتُ شئتَي الذكريات

بغور خافقي الطعينِ

وكسرتُ كأسِي بعدما

ذابت بأحشائي لحوتي

وسكبتُها شعرا رثيتُ

به منى السروح الحزينِ

وطويتها صحفا ضننتُ بها،

وما أنسا بالظنينِ

ورجئتُ صفر الكف مُنطويا

على سِرِّ دفينِ

فلأنت يا وطني المدينِ

وما هزارك بالمدينِ

وطني، وما ساءتُ بغير بنيك،

يا وطنسِي، ظنّوني

أنا لم أجد فيهم خدينا

آه مَن لي بالخدينِ

واضيعة الأمل الشريد

وخيبة القلب الحنونِ

رقصصوا على نوحِي

وأغوالي، وأطربهم أنيني

وتحاملوا ظلّما وعدوانا

علّي وأرهقونسي

فعرفتهم، ونبدتهم

لكنّهم لم يعرفوني

وهناك منهم معشرُ

أف لهم، كم ضايقوني

هذا رمانِي بالشدودِ

وذا رمانِي بالجَنونِ

حلويات

شرقية

سهى شامية



مطبخ

طبق اليوم

الزلابية للشيخ ابن الرومي

رأيتَه سحرًا يَقلّي زَلابيةً في رَقّة القشَر والتجويِف كالقَصَبِ
يُلقي العَجينَ لَجينًا من أنامله فيستحيل شِبابيَكا من الذَهبِ

هدايا

حلوى ابن خلكان للمتنبّي

أهدى عُبيد الله بن خُلكان للمتنبّي حلوى عبارة عن سَكَّر ولوز على شكل أسماك
تسبح في العسل، فقال المتنبّي (وكان في صباه) يشكره ويصف الحلوى:

هَديّةٌ ما رأيْتُ مَهدِيها
إلا رأيْتُ العَبادَ في رَجلِ
أَقل ما في أَقلّها سَمَكٌ
يسبح في بركة من العسل
كيف أَكافي على أَجلٍ يَدُ
من لا يَري أَنها يَدُ قَبليْ

ثمّ عاد ابن خُلكان فأرسل
جامةَ فيها حلوى مختلفة،
فردّها الشاعر وكتب فيها
بالعُفْران:
أَقصُرْ فَلستُ بِزائِدي وذا
بَلِغَ المَدى وتَجاوَزَ الحَدا
أرسلَها مملوءةَ كَرمًا
فرددَها مملوءةَ حَمدًا
جاءتَكَ تَطفُح وهي فارِعةٌ
مَثنى بِهِ وتَظنُّها قَردًا

ابن الحلواني نزار قبّاني

أسرّتنا من الأسر الدمشقية المتوسطة الحال. لم يكن أبي غنياً ولم يجمع ثروة، كلٌ مدخول معمل الحلويات الذي كان يملكه، كان يُنفق على إعاشتنا، وتعليمنا، وتمويل حركة المقاومة الشعبية ضد الفرنسيين. وإذا أردت تصنيف أبي أصنفه دون تردد بين الكادحين، لأنه أنفق خمسين عاما من عمره، يستنشق روائح الفحم الحجري، و يتوسّد أكياس السكر، وألواح خشب السحاحير. وكان يعود إلينا من عمله في زقاق معاوية كل مساء، تحت المزاريب الشتائية كأنه سفينة مثقوبة. وإني لا أتذكر وجه أبي المطلي بهباب الفحم، وثيابه الملطخة بالبقع والحروق، كلما قرأت كلام من يتهمونني بالبرجوازية والانتماء إلى الطبقة المرفهة، والسلالات ذات الدم الأزرق...

ن. ق

حلويات البحصلي

تأسست عام 1870

قالوا إذا جهزت البلاد معديًا
عن حلو بيسرويت ألفتصر معل
إشنان حدّث بالحلّاة عنهما
ثغر الصبيب وطعم حلو البحصلي

أحمد بك شوقي

إصدارات

منهل اللطائف في الكنافة والقطائف

صدر حديثاً لدى أحد الوراقين كتاب جديد لمولانا جلال الدين السيوطي الذي دفعته شهرة القطائف والكنافة إلى جمع ما قيل فيهما في كتاب سمّاه " منهل اللطائف في الكنافة والقطائف".

ومن هذا الكتاب نختار بعضاً من أقوال شعرائنا العرب في هذين الصنفين الشهيرين من الحلويات.

يقول أبو الحسين الجنرار:
سقى الله أكناف الكنافة بالقطر
وجاد عليها سكرًا دائم الدرّ
وتنبّأ لأوقسات المخمل إنها
تمرّ بلا نضع وتُحسب من عمري

ويقول الشاعر ابن نباتة:
أقول وقد جاء الغلاء بصحنه
عقيب طعام الفطر يا غايّة المنى
بحقّ قل لي جاء صحن قطائف
وبح باسم من أمّوى ودعني من الكنى

ويقول شهاب الدين:
إليك استبياقي يا كنافة زائدُ
وما لي غناء عنك كلاً ولا صبر
فلا زلت أكلي كل يوم وليلة
ولا زال منهلاً بجرعائك القطر

ويقول أبو هلال العسكري:
كثيفة الحشو ولكنها
رقيقة الجلد هوائية
رُشيت بماء السورد أعطافها
منشورة الطي ومطوية

ويقول زين القضاة السكندري:
لله درّ قطائف محشوة
من فستق دمت النواظر والبدا
شبهتها لما بدت في صحنها
بحقاق عالج قد حُشين زبرجدا

ويقول الشاعر سدّ الدين بن عربي:
وقطائف مقرونة بكنافة
من فوقهن السكر المندروزُ
هاتيك تطربني بنظم رائق
ويروقني من هذه المنثورُ



رأي

إن أول مناسطات البحث حول الأنتلجنسيا السودانية هو محاولة الإجابة عن الأسباب التي أدّت إلى عدم انتشار الأدب السوداني كما هو الحال في بقية الآداب الأخرى. ولعلّ هذا الأمر هو واحد من المعوّقات الأساسية في سبيل لقاء الأدب السوداني حظه من الانتشار والنقد والتداول إقليمياً وعالمياً، وإذا استثنينا الأديب والروائي العالمي الطيّب صالح وشاعر القطرين محمد الضيوري اللذين هربا من حصار القوقعة المحلية إلى عوالم أرحب، نجد أن بقية الأدباء السودانيين ما زالوا محاصرين، إن لم نقل مدفونين، ذاتياً أو لأسباب أخرى يصعب حصرها نظراً للتغيّرات المطردة في مناحي الحياة السودانية المختلفة؛ اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً وحتى تقنياً

إذ إن دور النشر والتوزيع السودانية تقتصر إلى أهم المقوّمات، بما يجعلها لا تعي دورها الرساليّ في حمل الثقافة والأدب على النحو الذي يجب، فتكتفي بدور الناشر والمووّع السلبي على أساس ربحيّ ليس إلا. وتطوِير مؤسسات ودور النشر لتقنياتها المهنية والحرفية وكوادرها وأدواتها في التعامل مع النصوص الأدبية هو أحد الركائز التي يعتمد عليها الأدب السوداني في عملية اختراق سوق الأدب العالمي. وأنا هنا حين أقول: عالمي، لا أحصر العالمية أبداً في القراءات والكتابات غير العربية، وإنما أقصد بها ما وراء السودانية عموماً.

غياب النقد هو أحد العوامل التي ساعدت على دفن التراث الثقافي السوداني، وما لم يجد الأدباء السودانيون طريقة للوصول أعمالهم إلى النقاد فلن تجدي جميع المحاولات الفردية التي يقومون بها من جلسات استماع وقراءة ونشر في الشبكة العنكبوتية في محاولات متواضعة جداً منهم للوصول إلى المتلقّين. فمعظم الأدباء السودانيون يكتفون بنقد الملتقي غير الأكاديمي والمتمثّل في ردود أفعالهم سواء عبر وسائل الإعلام المقروعة أو المسموعة أو حتى موجة التصفيقات التي يتلقاها في ندوة أو أمسية أدبية. ليصبح التصفيق أو مجرد الإشادات الفردية هو تبرؤهم من النقد الأدبي السوداني. وهذا التواضع في الحقيقة ليس تواضعاً حميداً، بل هو تواضع المغلوب على أمره. ومن دون محاولات شخصية أو مؤسسية جادة للوصول إلى حدود أبعد من المتاح فسوف لن يصل الأدب السوداني إلى مرحلة التداول التي تتيح بدورها لفت أنظار النقاد، وبالتالي نيله الانتشار الذي يستحقّه. وعليه سيظل النقد مجرد إخوانيات تتداول في أروقة

الأدب السوداني الضيقة من نقاد سودانيين إلى مبدعين تربط بينهم علاقات. وبعيداً عن الحركات النقدية الجادة، نجد حركة يُمكن أن نسمّيها: الاكتشافات الفردية، كتلك التي قام بها الروائي الفرنسي دو سان بول والأديب الفرنسي خافيير لوفان، وما قام به الشاعر يحيى العبدلي والدكتور سليمان يحيى محمد من تناول نقدي وتشريحي للأدب السوداني بجميع أنواعه، على مرّ العصور القديمة والمعاصرة. ورغم ما في هذه التجارب من غنى وجذبة، إلا أنها تظل قاصرة عن تقديم الأدب السوداني بجميع خصوصيّاته كما يجب.

أحد معوّقات انتشار الأدب السوداني هو

إيغال الأدباء أنفسهم في السودة. ولا أعني بذلك أن الحل في سبيل ذلك هو التخلي عن التتميط المطلوب لكل أدب. لكن أعني بذلك تلك الرؤية التغزّلية التي يتعامل بها الأدباء السودانيون مع ثقافة سودانية جغرافية بعينها، وهي ثقافة أهل البطانة والجزيرة على وجه التحديد، في محاولة منهم لإيهام القارئ السوداني والعربي أن الثقافة السودانية لم تنتج أنضج من هذه التجربة الثقافية المتفردة في لغتها ومفرداتها. فالمتمتّع لنصوص الأدب السوداني وحتى على مستوى المسرح والدراما يجد التشدّد والالتصاق الواضحين بهذه الثقافة والتي لا تعدو أن تكون واحدة من رواقد الثقافة السودانية واسعة التعددية، وبالتالي لا يصح القول بتمثيلها لها.

والمطلع على الآداب غير السودانية يكاد يلحظ عدم اهتمام الأدباء بإعطاء قائمة تفصيلية بمحتويات تراث البيئة التي يكتّب عنها إلا ما ينفذ منها من خلال وصفات فنية صرفة، لا سيما في الآداب الأجنبية التي تهتمّ بالجانب الإنساني السردى على وجه الخصوص دون الدخول إلى تفاصيل

أحد معوّقات انتشار الأدب السوداني، إيغال الأدباء أنفسهم في السودنة، وأعني بذلك تلك الرؤية التغزّلية التي يتعامل بها الأدباء السودانيون مع ثقافة سودانية واسعة التعددية، وبالتالي لا يصح القول بتمثيلها لها.

تراثية أكثر خصوصية. مع التشديد على خصوصية الأدب المكتوب باللغة العربية المغاير لهذه الآداب حول كون اللغة تراثاً في حدّ ذاته، وخصوصية هذه المتنقلة جغرافياً من بيئة إلى أخرى. علينا للخروج من هذا المحك أن ننقل من حالة الاهتمام بأدوات الثقافة والتراث إلى الاهتمام الكامل بالثقافة والتراث نفسيهما، لأن هذه الأدوات – بما فيها من لغة – متغيرة بشكل دائم ومستمرّ. وإن كنا سنعمل كثيراً على ميكانيكية التغيّر لننتقل من أدوات التراث إلى التراث نفسه، فإن الحركة التآريخانية هي المقصودة في تعريفنا الأزليّ للأدب وهي مناط اهتمامه الأوحد.

الأدب هو تاريخ الشعب المُصاغ بطريقة فنية – كي لا أقول أكاديمية – والأدب الحقيقي هو الذي يستطيع أن يتعرّف القارئ من خلاله إلى تلميحات واضحة وسريعة لمجمل واقع البيئة التي يتناولها النص الأدبي؛ سياسياً واجتماعياً واقتصادياً وتاريخياً وعسكرياً وأمنياً وكل المرجعيات التي قد توضح جوانب البيئة بكل دقة. وعندما يصبح التشبّث بأداة متغيرة هو نوع من الدوغمائية التي تعمل على قتل النص الأدبي وبالتالي على قتل المبدع أدبياً فيحول بينه وبين التطوّر من ناحية وبين الانتشار من ناحية أخرى.

ودون أن لنجأ إلى التفتيش عن مركزية الثقافة السودانية وهامشها، فإن ثقافة المركز الفعلية إنما هي خليط متميز

من جميع الثقافات السودانية المتعدّدة والمتشابهة، بغض النظر عن أسباب تشكل هذه الثقافة الوسطية من أسباب سياسية واقتصادية مختلفة على مرّ التاريخ السوداني المعاصر والقديم على السواء. ويمكن اعتبار هذه اللغة الهجين صالحة للتصدير دون اللجوء إلى التعريفات الجغرافية والإحالات المعرفية لها على أي حال، متخطّين ورطة التشبّث بعنصرية اللهجة الجغرافية ومتجاوزين حدود جذورها التاريخية إلى أفق سوداني أرحب، يكون في العنصر السوداني أشدّ تعميماً وأكثر وضوحاً. وليس المجال هنا لسرد نماذج من ذلك، فالواقع الأدبي السوداني مليء بهذه النماذج المقروعة والمشاهدة والمسموعة.

القائمة السودانية المدفونة تطول عندما أسمعنا نجعلنا نصاب بصدمة حقيقية عندما نعلم أن هذه الأسماء المهمة ما زالت تجهل طريقها إلى المتلقي العربي والعالمي، ولنا أن نتخيل وضع الأدب السوداني لو أتحت له فرصة الوصول إلى خارج حدود القطر السوداني؛ لحصول المنافسة التي يستحقها مع نظرائه من الآداب الأخرى؛ علي المك، بشرى الفاضل، إبراهيم إسحاق إبراهيم، فضيلي جماع، عمر الدوش، مختار عجوبة، عبد العزيز بركة ساكن، محسن خالد، عيسى الحلو، محمود مدني، طارق الطيب، بثينة خضر، أمير تاج السرّ، محمد أحمد عبد الحي، يوسف عبدالي، محي الدين فارس، مصطفى سند، أبكر آدم إسماعيل، رانيا مأمون، ملكة الفاضل عمر، عاطف خيري، الصادق الرضي، عصام عيسى رجب، أنس مصطفى وغيرهم الكثير من الأسماء التي يجيها حتى السودانيون أنفسهم، ناهيك بالنقاد والمتلقّين العرب وغيرهم.

وإذا اردنا الخوض في واحدة من هذه المناحي الأدبية في محاولة لتشكيل أنموذج نقدي لها، نجد ألاّ أجدى من تناول الرواية السودانية كمنال أكثر خصوصية لحياة التراث والثقافة السودانيّين، وللوقوف على حركة الوعي والثقافة الكائنة في مجمل الأدب السوداني، لأن بقية الآداب لا تحتمل هذا العبء التاريخي أبداً، إلا إذا استثنينا بصفة خاصة المسرح والدراما والنصوص الملحمية. وعندما نتكلم على الرواية فلا بدّ لنا عندها – دون أن نتعرّض لمحاولة تقييم – من أن نقف على عدد من أهم الروايات السودانية التي ساعدت كثيراً في التعريف بالبيئة والأنتلجنسيا السودانية بشكل أكثر ملائمة لمتطلبات المرحلة الحالية من حالة "الانزواء" الأدبي أو المرحلة الجنينية، إذا جاز التعبير.

وإذا تناولنا رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" أو "عرس الزين" للطيّب صالح، ورواية "الطريق إلى المدن المستحيلة" للروائي أبكر آدم إسماعيل، أو رواية "أخبار البنت ميكايا" للروائي إبراهيم إسحاق، سنجد أنه قد تكوّنت لدينا حصيلة مهمة جداً تساعدنا على فهم الشخصية السودانية من خلال فهم المعطى البيئي الواضح في كل رواية من هذه الروايات. وإذا رجعنا إلى روايات الطيّب صالح التي نالت حظها الوافر من النقد والدراسات النقدية، بحكم عالمية صاحبها، نجد أن بقية المنتوجات الأدبية للروائيين السودانيين لم تلق الحظ نفسه، رغم

الاثنين 1 حزيران 2009

أن معظمها لا يقلّ – من حيث الحبكة الدرامية واللغة ومقوّمات الرواية المعرفّة – عن بقية روايات الطيّب صالح. وإذا عرفنا أن المتلقي العربي أو غير السوداني بصفة أدقّ مستعدّ تماماً لمعرفة المزيد عن الأدب السوداني، نجد أنفسنا أمام إشكالية أخرى تكمن في المبدع السوداني نفسه، الذي أثر الانزواء إلى عوالم الأسفير والأخوانيات، مكتفياً بذلك عوض اقتحام حائط العزلة المضروب حوله إلى أفاق أوسع وأرحب.

إن الفهم المغلوط للأدب ولدوره، يُعدّ واحداً من أهم أسباب تأخرنا في مواكبة الآداب الأخرى ومجاراتها إن لم يكن سبقها، فليس الأدب وسيلة إمتاع ذاتية أو حتى جماهيرية بقدر ما هو حرفة دبلوماسية في أسمى مقاماتها، وعمل تاريخي في واحدة من أهم خصائصها الداخلية. وربما كان ذلك هو السبب المباشر في تيّل هذه الدائرة الإبداعية نستطيع أن نوجد حدود الدائرة بالتركيز على تماساتها الكثيرة لنخرج في النهاية إلى حصيلة محددة هي: الفعل ورد الفعل.

مما سبق، نجد أن دور الحركة النقدية في حقيقته لا يقتصر على النقد فحسب، بل يشمل الكتاب أيضاً، فهو مسؤولية مشتركة، ومن الصعب أن نحّد هذه المسؤولية في نطاق جغرافي محدّد، طالما أننا نتكلم على "فنّ" أو "أدب" في اعتباره أحد رواقد الفن الأكثر عبقرية. لا أزعم عنصرية أدبية، أو انحيازاً إلى هذا الجانب من الفن، لكنه في نظري أكثر الفنون عمقا ونضجاً من الناحية الإنسانية. وعليه فلا نستطيع أن نقول إن النقاد المصريين (مثلاً) لا تقع عليهم مسؤولية تتبّع الحركات الأدبية في السودان (مثلاً) والعكس صحيح تماماً، فأنا لا أتكلّم على جغرافيا بل على قضية إنسانية في المقام الأول: الإبداع بغضّ النظر عن بيئته.

والنقد المقيّد جغرافياً محدّد، أعتبره في حقيقته نقداً مقنّناً لا يساعد على التطوير. وعندما أقول: تطوِير، فإنني أعني التطوير الذي يشمل حركة النقد، وحركة الأدب على السواء. فالملكات النقدية تحتاج إلى نصوص تُشعر الناقد بالتحديّ أوّل الأمر، في محاولة لتفصيل النص الأدبي، لسبر أغواره وكشف خباياه، ويبقى ذلك مستحيلاً في ظل تكرار نماذج البيئة الموحّدة. وعليه أرى أن المسؤولية مشتركة بين الكتاب والنقاد السودانييين من جهة، وبينهم وبين النقاد العرب من جهة أخرى.

في ما يختصّ بشبّث الأنتلجنسيا السودانية بثقافة محدّدة، يطول الحديث عنها ليأخذنا إلى

في المقام الأول، والناقد قارئاً في المقام الأول. وعلى هذا فإن "وظيفة" الكاتب تنتهي بمجرد انتهائه من فعل الكتابة والنشر للمتلقّين، ويأتي هنا دور الناقد الذي يمارس "وظيفته" كقارئ، وعندما يستفزّه نصّ ما، فإنه يعكف على قراءته بعين احترافية هذه المرّة. ومن هنا يتبيّن لنا أن الكتابة المستفزّة المبدعة هي التي تجلب النقد، وبالتالي فهي المحرّك أو الباعث الأساسي لحركة النقد، تماماً كالرّسام الذي يستفزّه منظر طبيعي ما، أو حالة شعورية معيّنة تجعله يشرع في تحليل هذه المشعورات والمرئيات ويترجمها إلى لوحة، ويبقى التحليل محصوراً في نطاق المدرسة التي يتعامل بها الرسام سواء أكانت انطباعية أم تجريدية أم سورريالية أم تعكيبية أم رمزية وغير ذلك من مدارس الفن التشكيلي. ومن مجمل هذه الدائرة الإبداعية نستطيع أن نوجد حدود الدائرة بالتركيز على تماساتها الكثيرة لنخرج في النهاية إلى حصيلة محددة هي: الفعل ورد الفعل.

مما سبق، نجد أن دور الحركة النقدية في حقيقته لا يقتصر على النقد فحسب، بل يشمل الكتاب أيضاً، فهو مسؤولية مشتركة، ومن الصعب أن نحّد هذه المسؤولية في نطاق جغرافي محدّد، طالما أننا نتكلم على "فنّ" أو "أدب" في اعتباره أحد رواقد الفن الأكثر عبقرية. لا أزعم عنصرية أدبية، أو انحيازاً إلى هذا الجانب من الفن، لكنه في نظري أكثر الفنون عمقا ونضجاً من الناحية الإنسانية. وعليه فلا نستطيع أن نقول إن النقاد المصريين (مثلاً) لا تقع عليهم مسؤولية تتبّع الحركات الأدبية في السودان (مثلاً) والعكس صحيح تماماً، فأنا لا أتكلّم على جغرافيا بل على قضية إنسانية في المقام الأول: الإبداع بغضّ النظر عن بيئته.

والنقد المقيّد جغرافياً محدّد، أعتبره في حقيقته نقداً مقنّناً لا يساعد على التطوير. وعندما أقول: تطوِير، فإنني أعني التطوير الذي يشمل حركة النقد، وحركة الأدب على السواء. فالملكات النقدية تحتاج إلى نصوص تُشعر الناقد بالتحديّ أوّل الأمر، في محاولة لتفصيل النص الأدبي، لسبر أغواره وكشف خباياه، ويبقى ذلك مستحيلاً في ظل تكرار نماذج البيئة الموحّدة. وعليه أرى أن المسؤولية مشتركة بين الكتاب والنقاد السودانييين من جهة، وبينهم وبين النقاد العرب من جهة أخرى.

في ما يختصّ بشبّث الأنتلجنسيا السودانية بثقافة محدّدة، يطول الحديث عنها ليأخذنا إلى

رأي

جدلية المركز والهامش والتي تناولها الدكتور أبكر آدم إسماعيل بإسهاب وعمق شديدين، وتكلم فيها على إشكالية الهوية كحجر زاوية في هذه القضية. وهذه الإشكالية تتمحور في كوننا عرباً أم أفارقة في المقام الأول؟ وهي إشكالية موغلة في الإغراق قد تقودنا إلى معرفة عامة عن وضع الأنتلجنسيا السودانية بشكل أكثر منهجية ودقة. وكما يرى الدكتور أبكر آدم إسماعيل فإن السودان بلد متعدد الثقافات، وإن مفهوم الدولة السودانية ما هو إلا جزء أصيل من تراثها الإثني والديني والثقافي والتراخي... إلخ. وهذه التعددية التي خلقت لنا تبايناً واضحاً في العادات والتقاليد واللغات في بعض الأحايين كانت سرّ تغزل الأنتلجنسيا السودانية في فترة ما، غير أنها كانت هاجساً أكثر تأريخاً لهم في ما بعد. وحتى اليوم فإن المتحدثين باسم الثقافة السودانية ما زالوا يتفخّون بهذه التعدّية من دون أن يكونوا قادرين على حل إشكالية الهوية بشكل قاطع وجذري.

وربما لم تكن مشكلة الهوية مشكلةً في بعدها الأدبي عندما نتحدث عن التاريخ السوداني القديم، وتحددنا في العهد المسيحي، لكن دخول الإسلام إلى السودان هو ما أوجد هذه المشكلة "مشكلة الهوية"، ومنذ تلك الحقبة التاريخية، وهذا الدخيل يمتدّ في العمق مشكلةً منذاً حضارياً يهدف إلى إعادة إنتاج الآخر داخل هوية هجينة "إسلاموعربية" كما يقول أحد رواقد الفن الأدبية في عصره. وهذا الفهم مشوّش على الشاطئ

الذي تفتقرت منك بتردد في الضوء المنساب من الباب المفتوح لها... كتشهيره فترى حافة ثوبها المشقوق والملوث بالرمل، وسترى زاوية عينها المُلتفة (كمقتصة شعر) الذاكرة تقذف عالياً وبجفاف مجموعة أشياء ملفوفة غصنٌ ملفوف على الشاطئ مأكول بنعومة وملئع وكان العالم قد أنهى سرّ الجثة البيضاء الربيع مكسور في ساحة المصنع، والغبار المتمشق على الأشياء المتروكة قاس ومجدد وجاهز للكسر. – الثانية والنصف ليلاً مصباح الشارع قال: انظر إلى تلك القطعة التي تتمدّد في البلوعة مُخرجة لسانها لتلتهم لقمة الزبدة الفاسدة ويد الصغير تمتدّ لتمسك باللعبة التي تركض على رصيف الميناء. لا أرى شيئاً خلف عيني الصغير، بل أرى عيوناً في الشارع تحاول التجسّس من خلال الدرفات المضاعة بعد الظهر رأيت سوطاناً بحرياً في المسبح، سوطاناً بحرياً عجوزاً بُنِت له أغصان على ظهره يمسك بنهاية العصا التي أمسكتها بها

الثالثة والنصف ليلاً المصباح يتناثر،

قصيدتان لـ ت. س. إليوت

ترجمة : لينأ شدود

1 - قصيدة في ليلة عاصفة

– الثانية عشرة ليلاً
على طول امتداد الشارع
محمولاً في مكُونات فضيَّة،
هامساً بتعويذات قمرية،
حالاَ الذكريات،
وكل ما علق بها بوضوح
بتقسيماتها ودقَّتْها.
كل مصباح في الشارع مررتُ به
كان يقرع قرعا قديرا،
ومن خلال فضاءات الظلام،
تهزُّ الذاكرة منتصف الليل
كرجل مجنون يهزُّ الغرنوق الميت.
– الواحدة والنصف ليلاً
مصباح الشارع يتناثر،
مصباح الشارع يدمدم،
مصباح الشارع قال: انظر إلى تلك المرأة
التي تقترب منك بتردد
في الضوء المنساب من الباب
المفتوح لها... كتشهيره
فترى حافة ثوبها
المشقوق والملوث بالرمل،
وسترى زاوية عينها المُلتفة (كمقتصة شعر)
الذاكرة تقذف عالياً وبجفاف
مجموعة أشياء ملفوفة
غصنٌ ملفوف على الشاطئ
مأكول بنعومة وملئع
وكان العالم قد أنهى
سرّ الجثة البيضاء
الربيع مكسور في ساحة المصنع،
والغبار المتمشق على الأشياء
المتروكة
قاس ومجدد وجاهز للكسر.
– الثانية والنصف ليلاً
مصباح الشارع قال:
انظر إلى تلك القطعة التي تتمدّد
في البلوعة
مُخرجة لسانها لتلتهم لقمة الزبدة
الفاسدة
ويد الصغير تمتدّ
لتمسك باللعبة التي
تركض على رصيف الميناء.
لا أرى شيئاً خلف عيني الصغير،
بل أرى عيوناً في الشارع
تحاول التجسّس من خلال الدرفات
المضاعة
بعد الظهر رأيت سوطاناً بحرياً في
المسبح،
سوطاناً بحرياً عجوزاً بُنِت له
أغصان على ظهره
يمسك بنهاية العصا التي أمسكتها بها

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،

الثالثة والنصف ليلاً
المصباح يتناثر،



الديوان الأميركي

ففي هذه الوقفة نترجم أربع

قصائد لأربعة شعراء أميركيين

معاصرين: إيفلين بوزامينتير

من شعراء الجيل الأميركي الجديد، أنا

وولترز الكاتبة والشاعرة التي تعمل

باحثة ميدانية في مجال الآثار؛ ستييفث

أوليفير الشاعر النيوزيلاندي الأصل

(مواليد 1950)، جينيفر فينستروم

الشاعرة التي تقول لقرء العربية في

رسالة خاصة: "إن مصير الشعر في

الولايات المتحدة محكوم بقوانين البقاء

والنمو والتروغم، وهو في مرحلة ازدهار

وصوته مرتفع "

لقمة واحدة

بها أستكمل

نفسى

ففي هذه الوقفة نترجم أربع

قصائد لأربعة شعراء أميركيين

معاصرين: إيفلين بوزامينتير

من شعراء الجيل الأميركي الجديد، أنا

وولترز الكاتبة والشاعرة التي تعمل

باحثة ميدانية في مجال الآثار؛ ستييفث

أوليفير الشاعر النيوزيلاندي الأصل

(مواليد 1950)، جينيفر فينستروم

الشاعرة التي تقول لقرء العربية في

رسالة خاصة: "إن مصير الشعر في

الولايات المتحدة محكوم بقوانين البقاء

والنمو والتروغم، وهو في مرحلة ازدهار

وصوته مرتفع "

ففي هذه الوقفة نترجم أربع

قصائد لأربعة شعراء أميركيين

معاصرين: إيفلين بوزامينتير

من شعراء الجيل الأميركي الجديد، أنا

وولترز الكاتبة والشاعرة التي تعمل

باحثة ميدانية في مجال الآثار؛ ستييفث

أوليفير الشاعر النيوزيلاندي الأصل

(مواليد 1950)، جينيفر فينستروم

الشاعرة التي تقول لقرء العربية في

رسالة خاصة: "إن مصير الشعر في

الولايات المتحدة محكوم بقوانين البقاء

والنمو والتروغم، وهو في مرحلة ازدهار

وصوته مرتفع "

ففي هذه الوقفة نترجم أربع

قصائد لأربعة شعراء أميركيين

معاصرين: إيفلين بوزامينتير

من شعراء الجيل الأميركي الجديد، أنا

وولترز الكاتبة والشاعرة التي تعمل

باحثة ميدانية في مجال الآثار؛ ستييفث

أوليفير الشاعر النيوزيلاندي الأصل

(مواليد 1950)، جينيفر فينستروم

الشاعرة التي تقول لقرء العربية في

رسالة خاصة: "إن مصير الشعر في

الولايات المتحدة محكوم بقوانين البقاء

والنمو والتروغم، وهو في مرحلة ازدهار

وصوته مرتفع "

الأثنين 1 حزيران 2009

كتاب

ففي هذه الوقفة نترجم أربع

قصائد لأربعة شعراء أميركيين

معاصرين: إيفلين بوزامينتير

من شعراء الجيل الأميركي الجديد، أنا

وولترز الكاتبة والشاعرة التي تعمل

باحثة ميدانية في مجال الآثار؛ ستييفث

أوليفير الشاعر النيوزيلاندي الأصل

(مواليد 1950)، جينيفر فينستروم

الشاعرة التي تقول لقرء العربية في

رسالة خاصة: "إن مصير الشعر في

الولايات المتحدة محكوم بقوانين البقاء

والنمو والتروغم، وهو في مرحلة ازدهار

وصوته مرتفع "

"براق أيها

العنف الكامن

في السواد

لصلاح بن عياد

ارتعاشات

النحّات

ففي هذه الوقفة نترجم أربع

قصائد لأربعة شعراء أميركيين

معاصرين: إيفلين بوزامينتير

من شعراء الجيل الأميركي الجديد، أنا

وولترز الكاتبة والشاعرة التي تعمل

باحثة ميدانية في مجال الآثار؛ ستييفث

أوليفير الشاعر النيوزيلاندي الأصل

(مواليد 1950)، جينيفر فينستروم

الشاعرة التي تقول لقرء العربية في

رسالة خاصة: "إن مصير الشعر في

الولايات المتحدة محكوم بقوانين البقاء

والنمو والتروغم، وهو في مرحلة ازدهار

وصوته مرتفع "

ففي هذه الوقفة نترجم أربع

قصائد لأربعة شعراء أميركيين

معاصرين: إيفلين بوزامينتير

من شعراء الجيل الأميركي الجديد، أنا

وولترز الكاتبة والشاعرة التي تعمل

باحثة ميدانية في مجال الآثار؛ ستييفث

أوليفير الشاعر النيوزيلاندي الأصل

(مواليد 1950)، جينيفر فينستروم

الشاعرة التي تقول لقرء العربية في

رسالة خاصة: "إن مصير الشعر في

الولايات المتحدة محكوم بقوانين البقاء

والنمو والتروغم، وهو في مرحلة ازدهار

وصوته مرتفع "

ففي هذه الوقفة نترجم أربع

قصائد لأربعة شعراء أميركيين

معاصرين: إيفلين بوزامينتير

من شعراء الجيل الأميركي الجديد، أنا

وولترز الكاتبة والشاعرة التي تعمل

باحثة ميدانية في مجال الآثار؛ ستييفث

أوليفير الشاعر النيوزيلاندي الأصل

(مواليد 1950)، جينيفر فينستروم

الشاعرة التي تقول لقرء العربية في

رسالة خاصة: "إن مصير الشعر في

الولايات المتحدة محكوم بقوانين البقاء

والنمو والتروغم، وهو في مرحلة ازدهار

وصوته مرتفع "

ففي هذه الوقفة نترجم أربع

قصائد لأربعة شعراء أميركيين

معاصرين: إيفلين بوزامينتير

من شعراء الجيل الأميركي الجديد، أنا

وولترز الكاتبة والشاعرة التي تعمل

باحثة ميدانية في مجال الآثار؛ ستييفث

أوليفير الشاعر النيوزيلاندي الأصل

(مواليد 1950)، جينيفر فينستروم

الشاعرة التي تقول لقرء العربية في

رسالة خاصة: "إن مصير الشعر في

الولايات المتحدة محكوم بقوانين البقاء

والنمو والتروغم، وهو في مرحلة ازدهار

وصوته مرتفع "

ففي هذه الوقفة نترجم أربع

قصائد لأربعة شعراء أميركيين

معاصرين: إيفلين بوزامينتير

من شعراء الجيل الأميركي الجديد، أنا

وولترز الكاتبة والشاعرة التي تعمل

باحثة ميدانية في مجال الآثار؛ ستييفث

أوليفير الشاعر النيوزيلاندي الأصل

(مواليد 1950)، جينيفر فينستروم

الشاعرة التي تقول لقرء العربية في

رسالة خاصة: "إن مصير الشعر في

الولايات المتحدة محكوم بقوانين البقاء

والنمو والتروغم، وهو في مرحلة ازدهار

وصوته مرتفع "

ففي هذه الوقفة نترجم أربع

قصائد لأربعة شعراء أميركيين

معاصرين: إيفلين بوزامينتير

من شعراء الجيل الأميركي الجديد، أنا

وولترز الكاتبة والشاعرة التي تعمل

باحثة ميدانية في مجال الآثار؛ ستييفث

أوليفير الشاعر النيوزيلاندي الأصل

(مواليد 1950)، جينيفر فينستروم

الشاعرة التي تقول لقرء العربية في

رسالة خاصة: "إن مصير الشعر في

الولايات المتحدة محكوم بقوانين البقاء

والنمو والتروغم، وهو في مرحلة ازدهار

وصوته مرتفع "

ففي هذه الوقفة نترجم أربع

قصائد لأربعة شعراء أميركيين

معاصرين: إيفلين بوزامينتير

من شعراء الجيل الأميركي الجديد، أنا

وولترز الكاتبة والشاعرة التي تعمل

باحثة ميدانية في مجال الآثار؛ ستييفث

أوليفير الشاعر النيوزيلاندي الأصل

(مواليد 1950)، جينيفر فينستروم

الشاعرة التي تقول لقرء العربية في

رسالة خاصة: "إن مصير الشعر في

الولايات المتحدة محكوم بقوانين البقاء

والنمو والتروغم، وهو في مرحلة ازدهار

وصوته مرتفع "



في ديوانه الموسوم "براق أيها العنف الكامن في السواد"، الصادر حديثاً لدى دار الغاؤون، يتّجه الشاعر عبر تلك النصوص التي يتسلّهم فداحة ما يواجهه الجسد/ موضوع الخلق من انتهاكات واغترابات، إلى الذهاب بمحملاتها بعيداً إلى ما يمكن أن تثيره من غوايات تلامس ما يساكنه الشاعر من يوميات غائمة، يوميات غير مشغولة بالتفاصيل، لكنها مشغولة بالجسديّ الممتلئ، المباح، المكشوف على حساسيات توقظ فيه ما يؤجّج لعبته المفتوحة على المزيد من الاستعارات التعويضية؛ "الإيقاع قطرات ماء تتساقط في انتظام، صوت كموب المازات المتوتر. الوجوه تتمطى في الواجهات الضئيلة. أنا بجماليون ذو اليدين المخلوطتين. أحضر حرفين مخلوطين. أحضر النعوت متلاصقة. المتنوعات غبار يحوم حول "إفروديت". وحول سفسطاني مخبول يوضح يوماً غائماً في المدينة".

قصائد المجموعة ترهن نفسها عبر كثافة ما تحوزه الرؤيا من مقاربات

1 ▶ تنمّة "الفخّ"

في زماننا، لم يُوصم شاعر بهجاء غير متوازن قاله ضدّ شاعر آخر، لكن شعراء كثراً وصّمو بمدائح غير متوازنة قالوها في شعراء آخرين أصحاب قرار ومثبر. بل إن مقالات هجاء كثيرة استندت إلى تعبير "الشاعر المهجوبمديحقاله. و"الضحية" في معظم الأحيان شاعر شاب يبحث عن مكان أو تموضع أو حتى استكتاب يعيش منه. والشعراء الممدوحون الذين كانوا مذاحين في شبابهم يتفنّنون – علناً – في استهجان تعابير؛ الشاعر الأبرز، الأوحّد، الأكبر... بعدما بدّلوا – سرّاً – كل ما في وسعهم للإيقاع بالطريفة. هذا كلام مرير بالطبع، بل وأكاد أخجل من نفسي وأنا أُرصف هذه الكلمات، بهذه الطريقة، على شاشة الكمبيوتر أمامي. لذلك، ولأنّي أودّ أن أنأى بنفسي عن ذكر وتعداد وإشارة، سكتني بالذكر بوقية المزايدة الشهيرة التي حصلت بين شاعر وفيلسوف، حين منح أبو تَمَام أحمد بن المعتصم بقصيدة، وكان الكندي حاضراً، ولَمّا بلغ أبو تَمَام قوله:

إقدام عمرو في ساحة حاتم
في حلم أحف في ذكاء أياس
فقال له الكندي: "إن الأمير يا أبا تَمَام فوق ما وصفت!" فأجاب أبو تَمَام على الفور:
مثلاً شرودا في الندي والباس
فأله قد ضرب الأقل لنوره
مثلاً من المشكاة والنبراس
فسكت الكندي.
السكوت مطلوب أحياناً، لكن بغير هذه الطريقة.



× الترجمة بإذن من الناشر.

بركة كلّ يوم أن وولترز

أنا أرش ذرّات السكّر على التاريخ، وأحفر في أغواره،

وأضع أنفي في خزّانات المؤلفين الأغيار

ليكون في وسعي أن أتلصص من إخبارك:

عيونك تشبه عنقوداً من النجوم، وأحواضاً

للسباحة، وزمردة، شفتاك

أوراق وردة ملوّنة، أجنحة فراشة، وثمار توت

ناضج وأحمر.

ليس ثَمّة مهابة للروح في ما أودّ أن أقول.

كل التبريكات في هذا العالم مستنفدة.

× الترجمة بإذن من الناشر.

× الترجمة بإذن من الشاعرة والناشر.

ريح تهب

من بين النجوم بإنقادها.

- شيواه: تعني الخروج الكبير أو الشتات لدى البهود.
- دافيد ميتشيل: روائي حائز على جائزة "ميل أون صنداي" (بريد الأحد) عام 1999 عن روايته "مكتوب بالأشباح".
- عازف هاميلين: عازف خيالي ورد ذكره في الأساطير الألمانية.
- شجرة اللبّاد: وتسمّى الحديدية اللبدية أو شجرة النار. وهي دائمة الخضرة ولها أزهار حمراء.

الرئيس

زينب عساف

كم ممتع أن يكون زوربا نفسه رفيقاً لسفرك. لأن هذا السندباد الماسيدوني حين يحط رحاله على شواطئ كريت اليونانية المضروبة على رأسها بالفلسفة، لا بد من أن يصبح لرحلتك الجوية الطويلة معنى آخر، فتترك نفسك منقاداً وراء متوحش جميل يغرف من الحياة حتى الثمالة، ثم تبحث في وجوه العابرين عن صلاية ملامحه المتوسطة وشعره الفضّي الذي يكلل رأساً بكرة لم تلوّه النظريات والفلسفة.

في مطار نيويورك رأيت زوربا، كان يدخن بهدوء على طريقة رجال العصابات منتظراً شيئاً ما، وفي مطار هيثرو ابتسم بمرارة عذبة ومضى، وفي مطار بيروت لمحتة أيضاً متابعاً رحلته ربما نحو مكان آخر. هكذا راح زوربا على مدى أكثر من عشرين ساعة يغير وجوهه باستمرار، ويتلبس كل مرة شكلاً إنسانياً مألوفاً بالنسبة إليّ.

كازانتزاكي في روايته الكبرى تلك لا يكتب رواية في الواقع، بل يحفر بحر كلام كافياً لإغراقك في عالم حسيّ بديع لجزيرة معزولة، تتلقى الرياح الإفريقية فتتضح فيها الثمار والغرائر.

وفوق هذا البحر الهادئ الصاخب يعوم بطله ناصعاً ووعراً كجذع شجرة شربين، حاملاً ملامح الممثل أنطوني كوين تارة، ومتخلياً عنها تارة أخرى. ولهذا لا بد من القول إن ما قبل «زوربا» لا يمكن أن يشبه ما بعده. فثمة مصالحة كبرى يجعلك هذا الكتاب تعقدها مع نفسك. ثمة تسامح وفلسفة وحب وتواطؤ ينشأ بينك وبين هذه النفس بعد التنقيب في منجم «الليث» الإنساني الذي يقدمه لك كازانتزاكي في تقنية تقوم على لعبة الصوت والصدى، أي على الحوار الثنائي الذي يشبه جداً حواراً ذاتياً، وفي «بذخ» حسي يفرشه الكاتب أمامك، حتى لتكاد تشعر برطوبة البحر المتوسط تتسلل تحت جلدك. فكازانتزاكي أمسك بعصب مجتمع بكامله، جاعلاً منه نموذجاً مصغراً للعالم أجمع. لأنه كما تحضر الحرب العالمية والدول الكبرى مستعيرة منامات الفئانة الفرنسية العجوز البائسة المقيمة في الجزيرة، يحضر أيضاً بوذا المترع على قمة من قمم التبت الموجودة في رأس صاحب المنجم المثقف.

يمكن تشبيه هذا العمل بصحن من الفاكهة المتنوعة: غذاء لكل حواس الذائقة الأدبية. لأنه عمل ينبع من «أنا» كبرى متسعة كاتساع أطماع البشر وشروهم وطبيبتهم. كما ينبع من «أنا» متمرسة في رحلة البحث الشاقة، عارفة لنهاية الطريق المسدودة، لكنها رغم ذلك لا تكلّ عن حمل صلبانها التي تتخذ شكل إشارات استفهام، وهذا ما يبرز في حوارات كثيرة بين زوربا والراوي الذي يطلق عليه اسم «الرئيس»:

– هل يمكنك أن تقول لي أيها الرئيس، ماذا تعني هذه الأشياء كلها، من الذي صنعها؟ لماذا صنعها؟ وعلى الأخص لماذا نموت؟

– لست أدري، زوربا!

– لست تدري؟ إذا فكل تلك الكتب القذرة التي تقرأها ماذا تنفع، قل لي؟ لماذا تقرأها؟ وإذا كانت لا تجيب عن ذلك، فماذا تقول إذا؟.. أخاطب كازانتزاكي (الراوي) باسم «الرئيس» كما يفعل زوربا تماماً، ولا أشعر بقلق من المبالغة. لأن من يجيد فتح نوافذ العقل على العاطفة، أبواب الواقع على المخيلة، يستحق ثناء من هذا النوع. ليتجدد اسم العقل أيها الرئيس ولتتش العاطفة جيّاشة إلى الأبد كرقصة زوربا الوحشية على شاطئ كريت الأدبي البديع.

في العدد المقبل

العمارة السورالية



مهرجانات شعرية عربية

□ الغريمة □

حين اصطدمتُ بها
وهي تقبله،
نظارتَه الطيبة
السميكة مثل قلبه
الذي لا يراها.
كأنه بدوي
عاش طوال عمره
في صحراء بعيدة
لم يهدده
حجر أم
ولا تقبّل مرة
بين نهدي امرأة.
لم ينشغل أبداً
بعيونها
التي انتصبت من الرغبة
فيه،
هي أيضاً لا تفهم
ما الذي يجعلها
حين تنزع شفرات
صدئةً بصدورها،
تربط بينه وبين
"عدو المسيح"؟

نجاة علي



الغريمة، بريشة: عبد الله أحمد.

عدو المسيح

كانت تؤدّ أن تكسرّها
نصفين،

لم تكن تلعنّها
أبداً.

على العكس تماماً
تراها بائسة،

غريمتها الجميلة
التي تتأملها

على بعد سنتيمترات
بنظرات حادة

وتنهياً لجولة جديدة
لاستعادة الصيد

الثلثين.

كانت تشبهها في

كل شيء،

العينين العميقتين،

الحواس التي خربها
الحب،

الجسد الذي أدركه

العمى.

لكن على أي حال

غريمتها

كانت أقلّ شراً

منها

ولا تكتب الشعر.